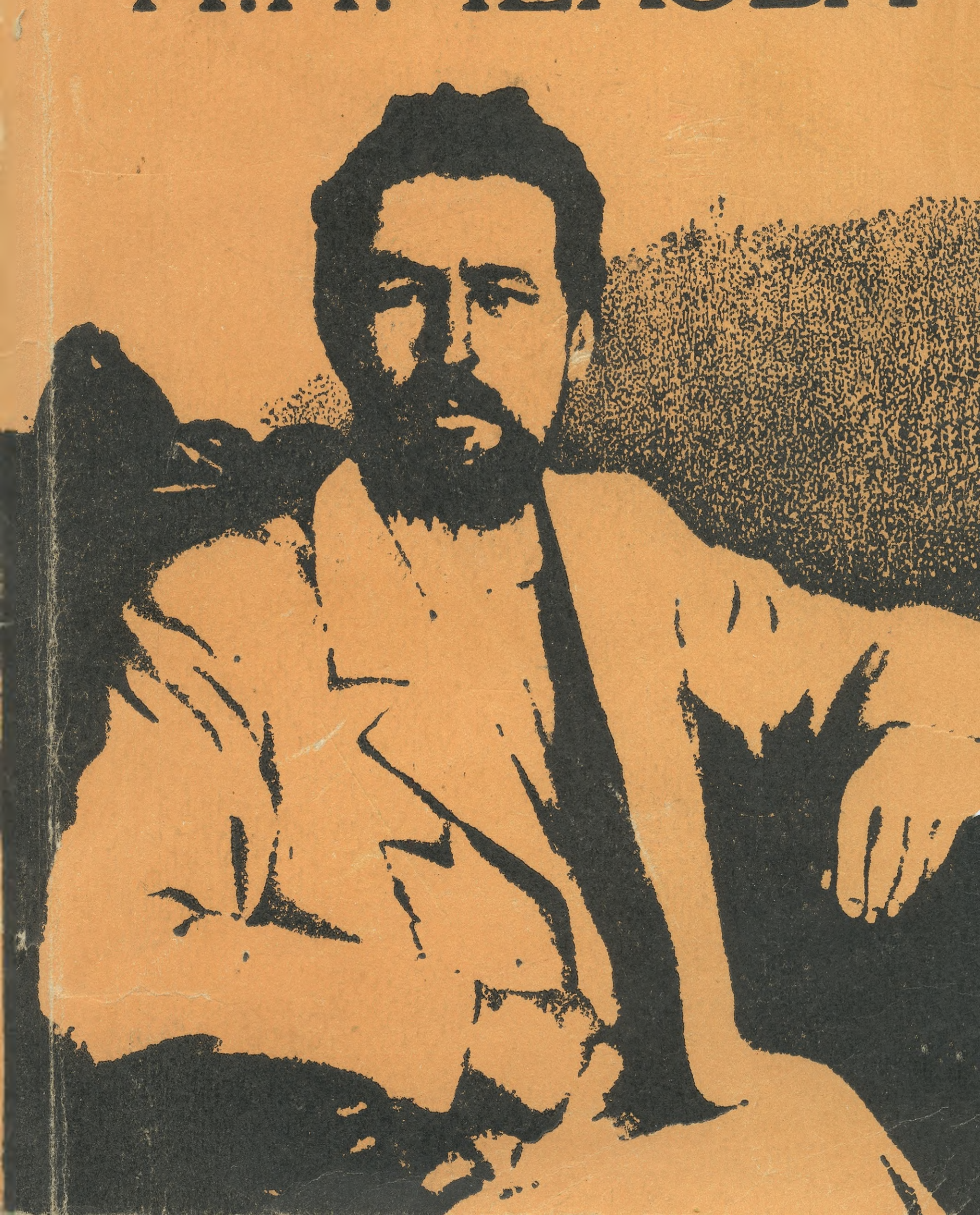
И. Н. СУХИХ

Проблемы поэтики А. П. ЧЕХОВА



ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА
И ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени А. А. ЖДАНОВА

И. Н. СУХИХ

Проблемы поэтики А. П. ЧЕХОВА





ЛЕНИНГРАД
ИЗДАТЕЛЬСТВО ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1987

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Ленинградского университета

Монография посвящена выявлению основных закономерностей и своеобразия художественного мира Чехова. Подробно анализируются первая драма и ранние рассказы, повести «Степь» и «Черный монах», книга «Остров Сахалин», рассказ «Дом с мезонином» и другие произведения.

Книга рассчитана на литературоведов и всех интересующихся творчеством А. П. Чехова.

Рецензенты: канд. филол. наук *Г. В. Иванов* (Ленингр. ун-т), канд. филол. наук *Н. А. Казакова* (Высш. профсоюз. шк. культуры).

С $\frac{4603010101-032}{076(02)-87}$ 128—87

Памяти мамы
Елены Яковлевны Сухих

ВВЕДЕНИЕ

Антон Павлович Чехов — один из самых изученных, читаемых и почитаемых русских классиков: это бесспорно. Его 100-летие (1960), недавнее 125-летие (1985) со дня рождения широко отмечены во всем мире. Когда-то, в 1888 г., Чехов написал Суворину: «Будь же у нас критика, тогда бы я знал, что я составляю материал — хороший или дурной, все равно, — что для людей, посвятивших себя изучению жизни, я так же нужен, как для астронома звезда. И я бы тогда старался работать и знал бы, для чего работаю. А теперь я, Вы, Муравлин и проч. похожи на маньяков, пишущих книги и пьесы для собственного удовольствия».[1] История все поставила на свои места. Уже довольно давно в «созвездии» Чехова сложилась целая наука — чеховедение. Издано академическое собрание его сочинений и писем, создана летопись жизни и творчества, собраны мемуарные источники, появилось бесчисленное количество монографий и статей... Научные конференции, постановки, экранизации, переводы... В сознании возникает фантасмагорическая картина: половодье, поток, чеховский бум, над каждым текстом, включая двухстрочные афоризмы, сидят по два аспиранта. «Мнение профессора: не Шекспир (Чехов. — *И. С.*) главное, а примечания к нему» (17, 160).

Однако представление о тотальной изученности Чехова — иллюзия.

Время Чехова кажется еще совсем близким. М. П. Чехова умерла в 1957 г., исследователи старшего поколения беседовали с ней о брате, показывали ей свои работы.

И все же — как давно это было! Живое ощущение тупиковых восьмидесятых годов уже утрачено, многие документы пока не

[1] Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма. Т. 3. М. 1976. С. 98. — В дальнейшем ссылки на это издание даны в тексте: в скобках указаны том и страницы; серия писем обозначается П.

собраны и не осмыслены — так возникает ситуация исторического промежутка.

Борис Пастернак ощутил парадоксальность эпохи с точки зрения ее понимания в конце 1920-х годов. В поэме «Девятьсот пятый год» есть строфы:

Барабанную дробь
Заглушают сигналы чугунки.
Гром позорных телег —
Громыхание первых платформ.
Крепостная Россия
Выходит
С короткой приструнки
На пустырь
И зовется
Россиею после реформ.
Это — народовольцы,
Перовская,
Первое марта,
Нигилисты в поддёвках,
Застенки,
Студенты в пенсне.
Повесть наших отцов,
Точно повесть
из века Стюартов,
Отдаленней, чем Пушкин,
И видится
Точно во сне.[2]

Через сорок лет другой поэт сказал нечто подобное в «суровой прозе»: «Нам, поздним потомкам, живущим в ином обществе, трудно, а то и невозможно восстановить картину реальных человеческих отношений, перекрещивающихся влияний и веяний в атмосфере конца прошлого и начала нашего века. Скорее можно представить пушкинскую — декабристскую или герценовскую эпоху, нежели то смутное, тревожное безвременье, — именно потому, что как раз все как есть смыто в истории больше, нежели яркие времена Пушкина или Герцена. Нам трудно представить себе далекость тогдашней интеллигенции от народной жизни, разобщенность ее представителей друг с другом, их кастовую замкнутость. Каждая заметная фигура этой эпохи возникает как фигура одинокая. В ее одиночестве ее разгадка, а разгадка кажется любопытным курьезом и только. Каждый такой образ воплощен в плоть и кровь реальности не до конца, подобно вымышленному Треплеву или отнюдь не вымышленному Александру Добролюбову».[3]

Имя чеховского героя возникает у Павла Антокольского не случайно. Мир Чехова — квинтэссенция этого времени, эпохи рубежа веков.

---

[2] Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы. Л. 1977. С. 422—423.
[3] Антокольский П. Г. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. М. 1973. С. 12—13.

Поэтому не представляется парадоксом суждение парадоксального литературоведа: «Если расположить русских писателей XIX столетия по степени трудности их исследования, то первым в подобном списке окажется Чехов. Именно он. А далее, вероятно, последуют Гоголь, Достоевский, Лесков. Впрочем, о том, кто последует далее, можно спорить. Но приоритет Чехова — мерцающего, неуловимого, составляющего в стройной, казалось бы, линии развития русской литературы неброскую, очень корректную, но тем не менее совершенно несомненную аномалию,— окажется бесспорным».[4] И другой автор задается вопросом: «Знаем ли мы Чехова?».[5] И академичный А. В. Чичерин свои «Очерки по истории русского литературного стиля» завершает Щедриным, объясняя в заключении: «Меня упрекнут, быть может, что у меня остался недосказанным даже и XIX век. Где же Чехов? Беда в том, что я в этом отношении согласен с В. Н. Турбиным... Так вот эта трудная тема — стиль Чехова — во многом еще не готова».[6]

Мы многое знаем о Чехове, но понимание времени Чехова и его самого надо еще углублять и уточнять.

Сегодня одно из самых популярных в литературоведческой науке, если не сказать — модных, — понятие «художественный мир». В 50-х годах работы, выходящие за пределы жанра критико-биографического очерка, именовали обычно «О мастерстве...» (Чехова, Тургенева, русских классиков). В 60—70-х годах эмпирически-аморфное понятие «мастерство» было постепенно заменено «поэтикой». Сегодня же на обложках книг на сходную тему мы чаще всего видим «художественный мир».

Дело здесь не просто в моде. За сменой терминов стоит тенденция ко все более отчетливому пониманию целостности, системности, структурности отдельного произведения, творчества писателя, литературного процесса. Именно оно приходит на смену прежнему представлению о мастерстве использования, владения отдельными элементами «художественного» (фабула, язык, пейзаж и т. п.) и арифметическом «складывании» их в отдельном произведении. (Следует отметить, что Г. А. Гуковский, Б. М. Эйхенбаум, А. П. Скафтымов глубоко исследовали художественный мир писателя, не употребляя этого понятия.) Большую роль в утверждении категории «художественный мир» в нашем литературоведении сыграла известная статья Д. С. Ли-

---

[4] Турбин В. Н. К феноменологии литературных и риторических жанров в творчестве А. П. Чехова // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск. 1973. С. 204.

[5] Гусев В. И. Знаем ли мы Чехова? // Чехов А. П. Рассказы; Повести. М. 1976. С. 5—16.

[6] Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. М. 1977. С. 444. — Через восемь лет, во втором издании книги (М. 1985), глава о Чехове, наконец, появилась.

хачева «Внутренний мир литературного произведения»: «Каждое художественное произведение (если оно только художественное!) отражает мир действительности в своих творческих ракурсах. И эти ракурсы подлежат всестороннему изучению в связи со спецификой художественного произведения и прежде всего в их художественном целом. Изучая отражение действительности в художественном произведении, мы не должны ограничиваться вопросом „верно или неверно" — и восхищаться только верностью, точностью, правильностью. Внутренний мир художественного произведения имеет еще свои собственные взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл как система».[7] Д. С. Лихачев показал, что автор не только отражает, но и творит в художественном произведении все стороны реальности: время и пространство, психологический мир и мир истории. В середине 70-х годов были опубликованы старые работы М. М. Бахтина, где отдельные аспекты художественного мира, созидаемые в произведении (пространство и время, герой и его слово, автор), получили оригинальную, подлинно философскую разработку. Сегодня наступление на «художественный мир» с разных сторон и на разном материале ведут литературоведы, специалисты по эстетике, философы.

Понятие пока не попало в словари и энциклопедии, но уже активно работает в конкретной научной практике, стало одной из центральных категорий поэтики.

В изучении русской классики именно чеховеды оказываются здесь во многом пионерами. Начиная с 70-х годов появляется целый ряд серьезных работ, аналитическим «фокусом» которых становится исследование художественного мира Чехова, поиск его законов и доминант.[8] Основа такого изучения, собственно, уже была заложена в работах Г. А. Бялого и Г. П. Бердникова, Н. Я. Берковского и З. С. Паперного, А. П. Скафтымова и А. И Роскина.

---

[7] Лихачев Д. С. Внутренний мир литературного произведения // Вопр. лит. 1968. № 8. С. 75—76.

[8] См.: Гурвич И. Проза Чехова (человек и действительность). М. 1970; Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М. 1971; Громов М. П. Повествование Чехова как художественная система // Современные проблемы литературоведения и языкознания. М. 1974. С. 307—316; Цилевич Л. М. Сюжет чеховского рассказа. Рига. 1976; Червинскене Е. Единство художественного мира: А. П. Чехов. Вильнюс. 1976; Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М. 1979; Полоцкая Э. А. П. Чехов: Движение художественной мысли. М., 1979; Линков В. Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова. М., 1982; Соболевская Н. Н. Поэтика Чехова. Новосибирск. 1984. — Об актуальных проблемах современного изучения Чехова см.: Полоцкая Э. А. Поэтика Чехова: Проблемы изучения // Чехов и литература народов Советского Союза. Ереван. 1984. С. 165—182.

На этот путь наталкивает сама специфика чеховского материала. Мир Чехова, в отличие от большинства других русских классиков, лишен романного «костяка», который обычно является основой для изучения творческой эволюции Тургенева и Гончарова, Толстого и Достоевского. Монографический же перебор рассказов и повестей, лишенный общей перспективы, не всегда эффективен. «„Эффект системы" в данном случае выражается в том, — справедливо замечает М. П. Громов, — что рассказы Чехова не просто соседствуют в хронологической структуре собрания сочинений, но смыкаются между собой как элементы сложного художественного построения, общая тема, „общая идея" находится за пределами каждого из них в отдельности и явлена в целом множестве их. Так в массе рассказов Чехова синтезируются обобщенные темы и образы, само существование которых может быть выявлено лишь при последовательном изучении всех рассказов в целом».[9]

Такой подход, вероятно, не означает, что внимание к отдельным текстам ослабевает. Иного материала, кроме тех же повестей и рассказов, в руках исследователя нет. Просто анализ в данном случае по-иному сориентирован: он «центробежен», предметом исследования и осмысления становятся не столько сами произведения, сколько художественные принципы писателя, в них реализованные. Количество привлекаемого материала не обязательно велико, но отобран он должен быть очень точно, ибо установленные закономерности, в принципе, должны охватывать мир писателя в целом. «...Только такие утверждения о сущности, об идейно-художественном характере творчества писателя научно весомы и методологически правильны, которые могут быть продемонстрированы и доказаны на любой части его произведений, на любом стихотворении, на любом романе».[10]

Однако сама категория «художественный мир» лишь постулирует целостность, системность произведения или творчества писателя, но не дает ключа к его анализу. Далее встает вопрос более дифференцированного его рассмотрения. В нашем литературоведении, как представляется, есть идея, сформулированная на другом материале, но чрезвычайно важная именно для чеховедения, к ней с разных сторон давно подходят исследователи Чехова.

В 1972 г. Д. Е. Максимов в большой статье «Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока» наметил «два основных истолкования» этого понятия: «В одном случае можно говорить о пути писателя прежде всего как о его позиции, в другом, включа-

---

9 Громов М. П. Указ. соч. С. 309.

10 Гуковский Г. А. Изучение литературного произведения в школе. М.; Л. 1966. С. 122.

ющем первый случай, — как о его развитии».[11] Эти две возможности ведут и к двум типам построения (а следовательно — и постижения) художественного мира: в одном случае лежащая в основе мира система «инвариантов», художественных принципов в процессе творчества резко изменяется, в другом — остается относительно стабильной. Чехов, по Д. Е. Максимову, относится к художникам второго типа. «Путь как позиция реализуется в творчестве таких полярных, глубоко отличающихся друг от друга писателей, как Достоевский и Чехов. Размышляя о них, мы на первое место естественно и неизбежно выдвигаем их поэтический мир, то есть сферу отраженной и преломленной ими действительности, и самый характер ее преломления, их идейный комплекс, и только во вторую очередь — их личное духовное развитие».[12]

Точное метафорическое соответствие такому разграничению нашел, на наш взгляд, С. С. Аверинцев: для поэта «развития» принципиален образ дороги, для художника «позиции» — образ истока. «Что такое „исток"? Это место, где все уже дано изначально и откуда оно потом „вытекает", волнами распространяясь и разливаясь, но не изменяя своей субстанции. Поток бежит вперед именно потому, что его исток остается на своем месте; прошлое не сменено настоящим, но обосновывает его».[13]

Поиск чеховского «истока» — внутренних взаимосвязей между Чехонте и Чеховым, повествовательной прозой и драмой, «чистой» беллетристикой и документальной прозой и т. д. — одна из главных задач предлагаемой книги. В соответствии с идеей чеховского пути как «позиции» главы, посвященные отдельным произведениям, должны представить разные, в значительной степени сосуществующие, стороны художественного мира. Но критерием верности выявляемых принципов «отражения и преломления действительности» является как раз адекватное прочтение отдельных текстов. В этом смысле бо́льшую часть книги можно рассматривать и как ряд этюдов о разных чеховских произведениях, спор о которых часто ведется десятилетиями. Автор неизбежно включается в него, с чем связан и некоторый полемический акцент, вероятно, ощутимый в соответствующих главах.

---

[11] Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л. 1981. С. 10. — В книгу статья вошла под характерным для современного литературоведения несколько измененным заглавием: «Идея пути в поэтическом мире Ал. Блока». Еще в 1930-х годах, в недавно ставшей известной статье «Поэты с историей и поэты без истории», сходную типологию предложила М. Цветаева. На совпадение указал сам Д. Е. Максимов (с. 16). Статья Цветаевой недавно опубликована в обратном переводе с сербскохорватского: Цветаева М. И. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М. 1980. С. 424—457.

[12] Максимов Д. Е. Указ. соч. С. 11.

[13] Аверинцев С. С. Поэзия Вячеслава Иванова // Вопр. лит. 1975. № 8. С. 171.

Полемика в литературоведении — вообще неизбежное условие исследования, ибо вряд ли стоит браться за перо, чтобы в очередной раз повторить привычные суждения о первой пьесе или «Черном монахе». При все том очевидно, что осуществиться эта работа — как и любая другая современная работа о Чехове — могла лишь благодаря труду нескольких поколений литературоведов, которые собирали чеховские письма и мемуары современников, проверяли тексты, устанавливали факты, завоевывали мысль о масштабе и своеобразии чеховского творчества. И эта книга — реплика в коллективном диалоге о Чехове.

И еще об одном. С. П. Залыгин, прекрасный современный писатель, в эссе «Мой поэт» сказал, что Чехов «оставил загадку своего таланта, своей личности. Быть может — наиболее зашифрованную среди многих других загадок такого рода, загадок талантливости и гениальности».[14]

Данное размышление может показаться условием литературоведческой «игры», заклинательной фразой, сразу напоминающей известное суждение Достоевского о Пушкине: «Пушкин умер в полном развитии своих сил и бесспорно унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем».[15] Но оно точно и справедливо. Каждый настоящий писатель (как и читатель — вспомним ахматовское: «И каждый читатель, как тайна, как в землю закопанный клад»; как и личность вообще) — в известной степени тайна. Слово это в данном случае — синоним сложности и насущной необходимости в ней разобраться. Есть разные тайны — Пушкина и Гоголя, Достоевского и Толстого. Тайна всегда индивидуальна, она не допускает ни примитивных «отмычек», ни абсолютного рассекречивания. В книге идет речь о контурах чеховской тайны. Другие исследователи в других работах дадут, вероятно, иные разгадки и наметят иные контуры.

---

[14] Залыгин С. П. Литературные заботы. М. 1979. С. 249.

[15] Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 26. Л. 1984. С. 149.



ПЕРВАЯ ДРАМА: концы и начала

Судьба этой чеховской пьесы вдвойне парадоксальна. Парадокс первый, очевидный и достаточно случайный: одно из первых завершенных Чеховым произведений пришло к читателю едва ли не последним (опубликовано в 1923 г.), а прочной сценической традиции не имеет вообще. Второй парадокс объяснить сложнее. Мы до сих пор довольно плохо представляем себе, что за драму написал юный Чехов, каков ее художественный потенциал. Сто семьдесят пять — в последнем собрании сочинений — страниц «Безотцовщины» — одна из немногих «мертвых зон» в разветвленной науке о Чехове (особенно разительная на фоне до дыр зачитанных других пьес, водевилей и многих — даже ранних — повестей и рассказов). «В советском литературоведении и критике к открытию Николая Бельчикова (первого публикатора драмы. — *И. С.*) отнеслись, прямо скажем, не по-отечески, — писал в 1971 г., несколько форсируя интонацию, польский литературовед Р. Сливовский. — Посвятили ему ничтожное количество работ, ограничиваясь заметками, оброненными мимоходом в связи с анализом драматургических достижений Чехова, достаточно лапидарными, чрезвычайно общими, не раскрывающими существа и значения первой драмы Чехова».[1] За прошедшие годы изменилось немногое. К двум упомянутым Р. Сливовским более ранним статьям Л. Осипо-

[1] Сливовский, Рэне. Польская инсценировка «Пьесы без названия» («Платонов») А. П. Чехова // Страницы истории русской литературы. М. 1971. С. 386.

вой[2] и М. Громова[3] можно присоединить еще две,[4] главу в книге З. С. Паперного[5] и несколько полуслучайных упоминаний. Даже успех картины Н. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино», в основу которой легли некоторые образы и мотивы первой чеховской пьесы, не изменил положения. Есть нечто симптоматичное в том, что в разных работах чеховская драма фигурирует под тремя разными названиями: [«Пьеса без названия»], «Безотцовщина», «Платонов», хотя причина здесь чисто внешняя — несохранившийся первый лист рукописи. Временами кажется, что литературоведы пишут о *разных пьесах*.

На страницах того самого сборника, где Р. Сливовский называет «Платонова» «гениальным дебютом» и находит в нем «почти все проблемы, мотивы, образы, фигурирующие в пьесах зрелого драматурга-новатора»,[6] Н. А. Коварский мимоходом упоминает его же как пьесу, где «еще не сложилась поэтика, характерная для позднего Чехова».[7] М. П. Громов (1960) тоже удивляется «феноменальной писательской зрелости»[8] Чехова, а автор статьи в «Театральной энциклопедии» (1967) оценивает «Пьесу без названия» как «еще довольно неумелую попытку охарактеризовать нравы интеллигенции».[9] Наконец, З. С. Паперный (1982), примиряя крайности, пытается выявить «двойную природу „Безотцовщины": пьесы-предвестницы, но пьесы юношески незрелой».[10]

Примечательно, однако, что даже те, кто писал о «Безотцовщине» специально (Г. П. Бердников, З. С. Паперный), обычно забывают о ней в работах об эволюции творчества Чехова в целом. Самая большая чеховская драма[11] представляется, таким образом, лишь случайным эпизодом в его творческой биографии, в лучшем случае — источником некоторых драматических тем и приемов. Тезис М. П. Громова: «Ее автор стал Чеховым до того, как ему пришлось надеть маску Антоши Чехонте»,[12] —

---

[2] Осипова Л. Пьеса «Без названия» и ее проблематика // А. П. Чехов: Сборник статей и материалов. Вып. 2. Ростов н/Д. 1960. С. 202—226.

[3] Громов М. П. Первая пьеса Чехова // Литературный музей А. П. Чехова: Сб. статей и материалов. Вып. 3. Ростов н/Д. 1963. С. 5—35.

[4] См.: Седегов В. Д. Пьеса без названия в творческой биографии Чехова // Статьи о Чехове. Ростов н/Д. 1972. С. 29—43; Клещенко Б. Л. Ранняя драматургия Чехова и русская критика // Чехов и литература народов Советского Союза. Ереван. 1982. С. 42—54.

[5] Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М. 1982. С. 6—32.

[6] Сливовский, Рэне. Указ. соч. С. 393, 386.

[7] Коварский Н. А. Герои «Чайки» // Страницы истории русской литературы. С. 185.

[8] Громов М. П. Первая пьеса Чехова. С. 34.

[9] Театральная энциклопедия: В 5 т. Т. 5. М. 1967. С. 747.

[10] Паперный З. С. Указ. соч. С. 21.

[11] «По объему „Безотцовщина" — это „Чайка", „Три сестры" и „Вишневый сад" вместе взятые» (Паперный З. С. Указ. соч. С. 25).

[12] Громов М. П. Первая пьеса Чехова. С. 34.

остается пока многообещающей и очень важной заявкой, которой необходимо воспользоваться. «Безотцовщина» — прав Р. Сливовский — «увлекательное чтение для историка литературы».[13] Поэтому — прочтем еще раз, восстановим литературный контекст, попробуем увидеть в первой чеховской драме концы и начала его художественного мира.

1

Поиск начал — более привычное занятие для чеховедов. «Неопубликованная пьеса, — заметил В. Д. Седегов, — сделалась для писателя своеобразной записной книжкой, содержание которой он почти полностью использовал в своем творчестве».[14] Действительно, собранные вместе, только очевидные параллели с позднейшей чеховской прозой и драмой выглядят весьма внушительно. Общая расстановка центральных персонажей повторится уже в «Иванове»: многократно отмечено сходство главных героев («Платонов — это „предобраз Иванова"», — писал Н. Я. Берковский [15]), обозначены связи Венгерович младший — доктор Львов (Н. Я. Берковский) и Трилецкий младший — Боркин (З. С. Паперный). Можно добавить, что и образ жены Платонова Саши некоторыми чертами (доброта, жертвенность) предугадывает характер Сарры.

Разбойник Осип (с легкой руки Н. К. Пиксанова) стал родоначальником «романтического героя в творчестве Чехова»: Мерик в драматическом этюде «На большой дороге» и рассказе «Воры».

Фамилия Войницевых отзовется в «Дяде Ване», и главный герой этой драмы повторит, как отметил З. С. Паперный, платоновскую реплику «Пропала жизнь».

Реплика генеральши Войницевой: «Живите, как все люди живут», — откликнется в «Припадке» (З. С. Паперный), а «смешная фамилия» Захер-Мазоха обыграна в «Безотцовщине» точно так же, как впоследствии в «Ионыче» будет использовано для характеристики героини смешное отчество Писемского (Н. Я. Берковский).

Одна из тематических линий пьесы (погибающая усадьба) предвещает уже «Вишневый сад»: «Чехов начинает тем, чем кончил, можно было бы назвать эту пьесу без названия „Вишневым садом" Первым», — остроумно предполагает Н. Я. Берковский.[16] «Образ вдовы Анны Петровны — самый первый и самый приблизительный, отдаленный набросок образа Раневской», — развертывает сопоставление З. С. Паперный.[17] Доба-

---

[13] Сливовский, Рэне. Указ. соч. С. 386.

[14] Седегов В. Д. Указ. соч. С. 32.

[15] Берковский Н. Я. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // Берковский Н. Я. Литература и театр. М. 1969. С. 129.

[16] Там же.

[17] Паперный З. С. Указ. соч. С. 13.

вим, что оно поддерживается и некоторыми конкретными деталями. Реплику генеральши Войницевой: «От него так несет этими несносными пачулями, что мне даже дурно делается» (11, 13) — наследует не Раневская уже, а Гаев, она становится одним из лейтмотивов образа: «А здесь пачулями пахнет» (13, 203), «Отойди, любезный, от тебя курицей пахнет» (13, 211), «От кого это селедкой пахнет!» (13, 247). Еще один монолог генеральши станет основой для горьких размышлений неприкаянной Шарлотты: Анна Петровна. Нет ничего хуже, как быть развитой женщиной... Развитая женщина и без дела... Ну что я значу, для чего живу?» (11, 136); «Шарлотта. Эти умники все такие глупые, не с кем мне поговорить... Все одна, одна, никого у меня нет и... и кто я, зачем я, неизвестно...» (13, 216).

Таковы, условно говоря, *тематические* параллели, число которых, конечно, может быть увеличено. Но не менее, если не более важными являются *структурные соответствия* между «Безотцовщиной» и последующим творчеством Чехова. Многие черты поэтики драмы, которые мы привычно называем чеховскими, не просто наметились, а отчетливо, реально проявились в первой пьесе. Поздняя драма Чехова наследует сам принцип сочетания трагического и комического, заявленный в «Безотцовщине», когда «комедийные персонажи, „фарсовые" сценки... как бы „подсвечивают" драматизм духовного поиска чеховских интеллигентов».[18]

В самом деле, надрывные монологи-самоанализы главного героя перебиваются в пьесе фарсовыми россказнями Глагольева второго о прелестях парижских кокоток, поэтический диалог Саши и Осипа сменяет через несколько страниц болтовня подвыпивших Петрина и Щербука, и даже финальному выстрелу предшествуют каламбуры лекаря Трилецкого.

В «Безотцовщине» уже вполне определилась и система чеховского диалога. «„Случайных" реплик у Чехова множество, они всюду, и диалог непрерывно рвется, ломается и путается в каких-то, видимо, совсем посторонних и ненужных мелочах, — пишет один из самых глубоких интепретаторов чеховской драмы А. П. Скафтымов. — Подобные диалоги и реплики в общем сценическом контексте у Чехова осуществляют свое назначение не прямым предметным смыслом своего содержания, а тем жизненным самочувствием, какое в них проявляется».[19] Такая форма диалога сложилась не в «Чайке» и не в «Иванове», с которых обычно начинают «программную» чеховскую драму, — она существует уже в первой чеховской пьесе.

---

[18] Бройде Э. К проблеме чеховского комизма // Страницы истории русской литературы. С. 80.

[19] Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М. 1972. С. 417.

Самое же начало, первые две реплики — вызывающе-«нерезультативны», несут нулевую «предметную информацию», в высшей степени адекватно передавая «жизненное самочувствие» героев: «Трилецкий. Что? — Анна Петровна... Ничего... Скучненько...» (11, 7). На этом фоне и начало «Иванова» (символическое прицеливание Боркина и испуг главного героя), и реплики Медведенко и Маши в «Чайке», и «информационный» монолог Ольги в начале «Трех сестер» выглядят куда более привычными, почти «академическими». Между тем такой принцип развертывания диалога является в «Безотцовщине» (особенно в первых двух действиях) доминирующим. Тема XIII явления первого действия, например, — взаимное узнавание Платонова и Софьи после пяти лет разлуки, примеривание на себя новых ролей: он уже не студент и не второй Байрон, а «школьный учитель, только и всего»; она, девушка, которую Платонов любил, — жена его приятеля. Внутри же этого явления — «дурацкий», «случайный», но чрезвычайно «симптоматический» диалог купца Бугрова и Трилецкого:

Бугров (*Трилецкому*). Скажите мне на милость, Николай Иваныч, вы всякие болезни лечить можете или не всякие?

Трилецкий. Всякие.

Бугров. И сибирку?

Трилецкий. И сибирку.

Бугров. А ежели собака бешеная укусит, и это вы можете?

Трилецкий. А вас бешеная собака укусила? (*Отодвигается от него.*)

Бугров (*конфузится*). Боже меня сохрани! Что это вы, Николай Иваныч! Христос с вами!

Смех (11, 32).

А в XIII явлении второго действия, где происходит напряженное ночное объяснение героя и Анны Петровны («Не взяла честью, силой возьму...»), вклинивается, ограниченный с двух сторон паузами, такой микродиалог:

Анна Петровна (*садится*). Прелесть что за погода! Чистый воздух, прохлада, звездное небо и луна! Жалею, что барыням нельзя спать на дворе под небом. Когда я была девочкой, я всегда летом ночевала в саду.

Пауза.

А у вас галстух новый?

Платонов. Новый.

Пауза.

Анна Петровна. Я сегодня в каком-то особенном настроении... Мне сегодня все нравится... Гуляю! (11, 77—78).

Можно определенно говорить, что это не случайное «выпадение карт», не случайные «случайности», а сознательный художественный поиск. В ряде мест Чехов акцентирует такую драматическую технику. Расхождение «информационного» и «эмоционального» смысла диалога приобретает нагляднейший вид. На протяжении первого действия фразами о самочувствии герои обмениваются 13 раз (!), перебрасывая друг другу, как теннисный мячик, одну и ту же реплику. С вопроса о здоровье начинает свое сценическое бытие почти каждый персонаж. Осо-

бенно разительно в этом смысле VI явление первого действия, приезд Трилецкого старшего.

Платонов *(встает)*. Здравствуй, полковник! *(Обнимает его.)* Здоров?
Иван Иванович. Я всегда здоров... Терпит господь и не наказывает. Сашенька... Давно я вас не лицезрел... Здорова, Сашенька?
Саша. Здорова... Ты здоров?
Иван Иванович... Я всегда здоров. Во всю жизнь мою ни разу не был болен... Внучек здоров?
Саша. Здоров, тебе кланяется...
Иван Иванович. Разве он умеет кланяться?
Войницев. Сие нужно понимать духовно (11, 22).

До этого такими же вопросами обмениваются Анна Петровна и Платонов, она же и Трилецкий, после этого — Трилецкий и Грекова, Платонов и Софья, Щербук и Платонов, Саша и Трилецкий. Вряд ли перед нами «магнитофонная» натуралистическая манера. Вероятно, здесь важно другое: таков, по Чехову, единственный — крайне формальный — уровень общения, который объединяет, связывает героев; с помощью повторяющихся банальных реплик Чехов это жирно подчеркивает.

З. С. Паперный обратил внимание на другой характерный для поздней чеховской драмы и прозы способ ведения диалога — «перебой» реплик, процитировав XXI явление второго действия «Безотцовщины», где, обращенное совсем по другому адресу, восклицание Войницева «Берегись!» накладывается на взволнованный монолог жены, решающей начать новую жизнь с Платоновым. «Вместе с тем очевидно, — заключает он, — что сцена из „Безотцовщины" не только предваряет приведенные эпизоды, но во многом от них отличается. Софья Егоровна не столько разговаривает сама с собой, сколько декламирует. И вообще она мыслит монологами».[20] Даже если согласиться с З. С. Паперным в данном случае (хотя мотивировка «расподобления» кажется не совсем ясной), можно обратиться к другому диалогу, во II явлении первого действия:

Глагольев 1... Мы любили женщин, как самые лучшие рыцари, веровали в нее, поклонялись ей, потому что видели в ней лучшего человека... А женщина лучший человек, Сергей Павлович!
Анна Петровна. Зачем же мошенничать?
Трилецкий. Кто мошенничает?
Анна Петровна. А кто эту шашку сюда поставил?
Трилецкий. Да вы же сами и поставили!
Анна Петровна. Ах да... Pardon...
Трилецкий. То-то, что pardon.
Глагольев 1. У нас были и друзья... Дружба в наше время не была так наивна и так ненужна. В наше время были кружки, арзамасы... За друзей у нас, между прочим, было принято в огонь лазить.
Войницев *(зевает)*. Славное было время!
Трилецкий. А в наше ужасное время пожарные есть, чтоб в огонь лазить за друзьями.
Анна Петровна. Глупо, Николя! (11, 12).

---

20 Паперный З. С. Указ. соч. С. 20.

Формально здесь параллельно идут два диалога: Глагольева 1 с Войницевым о «рыцарях прошлого времени» и генеральши с Трилецким — во время игры в шахматы. Но реплика Анны Петровны в композиционном, «авторском» плане относится не только и не столько к Трилецкому, сколько к грошовому краснобайству Глагольева: мошенничество — его воспоминания о кружках и арзамасах, его вера в женщину как «лучшего человека», его бесконечные разговоры об идеалах. Подлинное его лицо раскроется в конце третьего действия, после «измены» генеральши: «Довольно! Полно играть комедию для самого себя, морочить себя идеалами! Нет больше ни веры, ни любви! Нет людей! Едем!» (11, 149).

Структурно этот диалог и опровергающая реплика Анны Петровны ничем не отличимы от первой сцены «Трех сестер», где чебутыкинское «Черта с два!» прерывает мечты-воспоминания Ольги о Москве (13, 120). Принцип «перебоя» явлен отчетливо и очевидно.

В первой пьесе сформировалась и еще одна черта чеховского типа драмы — ее внутренняя ритмическая нюансировка. Все большие чеховские пьесы четырехактны. В первых действие членится на явления, начиная с «Чайки» такое членение исчезает, каждое действие развертывается сплошным потоком. Такова общая схема, метрическая, условно говоря, структура пьесы. Ритмическое же движение создается обычно *системой пауз*, передающей прихотливую, сложную эмоциональную динамику действия. И такая система в «Безотцовщине» совершенно очевидна.

Многообразные функции чеховской паузы — предмет особого разговора. Ограничимся пока общим их числом и распределением по действиям:

«Безотцовщина»	120	(18+46+28+28)
«Иванов» (I ред.)	24	(10+ 3+ 9+ 2)
«Иванов» (II ред)	25	(9+ 1+14+ 1)
«Леший»	37	(1+12+ 5+19)
«Чайка»	32	(9+ 4+ 8+11)
«Дядя Ваня»	43	(6+13+13+11)
«Три сестры»	60	(8+14+15+23)
«Вишневый сад»	32	(8+15+ 1+10)

С учетом объема первой пьесы (это, вспомним З. С. Паперного, «Чайка», «Три сестры» и «Вишневый сад» вместе взятые) количество пауз на «единицу текста» остается величиной практически постоянной для всего пути Чехова-драматурга.[21] И этот признак четко отграничивает «серьезную драму» Чехова от водевиля, где ритмическое движение совершенно иное. (В «Свадь-

[21] Поэтому односторонним, связанным с традицией «отторжения» первой пьесы от последующих, представляется суждение автора в целом интересной статьи: «У самого Чехова паузная игра как устойчивый прием появляется лишь начиная с „Лешего"» (Кузнецов С. Н. О функциях ремарки в чеховской драме // Рус. лит. 1985. № 1. С. 147).

бе» и «Медведе» — по 2 паузы, в «Юбилее» и «Предложении» — по 1, в то время как в одноактном же драматическом этюде «На большой дороге» — 15.) Герои чеховской драмы живут в ином ритме и времени, чем персонажи водевильные с их лихорадочной суетой, движением, выяснением отношений. Самое главное в драмах как раз не произносится, а «молчится», накапливается и концентрируется в паузах. С системы пауз, вероятно, и начинается формирование чеховского подтекста.

Конечно, отнюдь не все черты поэтики зрелого Чехова столь же отчетливо сказались в «Безотцовщине», но говорить в данном случае только о литературной неумелости, неопытности молодого драматурга вряд ли возможно. Напротив, перед нами произведение откровенно, местами даже вызывающе экспериментальное. Чехов как драматург-новатор начинается с «Безотцовщины»!

2

Сложнее — с концами. Двадцатилетний юноша, только что закончивший гимназию (а может быть, и в последних классах ее: датировка до сих пор неясна[22]), провинциал, выросший в купеческой семье, не имевший глубоких культурных традиций, пишет пьесу, в которой найдено многое, имеющее отношение к гениальному писателю, определившему пути развития драмы XX в. Откуда это, как возникло, на что опирается? Показания на этот счет немногочисленны и полуслучайны. Наиболее подробно разработана идея о соответствии системы образов «Безотцовщины» и «Героя нашего времени» (В. Д. Седегов), обыграно упомянутое в пьесе имя Дон Жуана (Р. Сливовский), в связи с квалификацией главного героя как «лишнего человека» промелькнули параллели Платонов—Чацкий и Платонов—Базаров (они открыто даны в тексте), по разным поводам названы имена Гоголя (М. П. Громов), Шекспира, модного драматурга тех лет В. Дьяченко (Ю. Соболев), А. Антропова и Н. Соловьева (Л. Осипова). В комментарии к пьесе в Полном собрании сочинений — всего 10 справок: раскрыты цитаты из «Зимней дороги» Пушкина и «Убогой и нарядной» Некрасова, прокомментированы имена царя Эдипа и Захер-Мазоха и еще несколько. И это — все.

Между тем речь идет едва ли не о главном свойстве чеховской драмы — ее специфической *литературности*. «„Чайка" — единственная пьеса Чехова, полная мимолетных, но глубоких литературных отражений», — писал А. Роскин.[23] Мнение интересного и тонкого чеховеда, высказанное еще в 1938 г., никем не оспаривалось. А оно неточно. «Коэффициент литературно-

---

[22] Кроме ранее названных статей М. П. Громова и В. Д. Седегова см.: Гершаник А. Н. К вопросу о датировке первой пьесы А. П. Чехова // Рус. лит. 1984. № 3. С. 192—199.

[23] Роскин А. И. А. П. Чехов. М., 1959. С. 131.

сти» в «Безотцовщине» на порядок выше, чем в «Чайке». Большинство героев первой пьесы живут не только в мире русской провинции, но и в мире литературы: цитируют, сравнивают, припоминают, намекают.

Пьяный помещик и кандидат прав Петрин процитирует: «А на лбу роковые слова: продается с публичного торга!». А другой пьяница и грубиян Щербук сразу же отгадает: «Это Некрасова... Говорят, помер Некрасов...» (11, 109). И Глагольев 1 перефразирует Некрасова: «...в наше время были любящие и ненавидящие, а следовательно, и негодующие и презирающие...» (11, 13).

Платонов рассказывает, что зимой вслух читал жене Майн Рида. А чуть позднее она сама будет читать «по совету Миши» роман Захер-Мазоха «Идеалы нашего времени», «бестселлер» конца 70-х годов, который появился в 1877 г. в разных переводах одновременно в Москве и Петербурге. Суждения одного из героев этого романа, графа Ривы, об отсутствии идеалов у современного молодого поколения весьма близки разглагольствованиям Глагольева.

«Базаристей меня и человека не было...» — говорит старик Трилецкий (11, 59), а в раннем варианте в этом монологе он припоминал еще и Печорина (11, 345).

М. П. Громов комментирует несколько песенок, которые звучат в пьесе: «Стрелочек» К. Франца (ее напевает Трилецкий младший), цыганский роман «В час роковой» и державинский «Хор для кадрили» (их припоминает генеральша Войницева). Но это тоже не все. Кроме упомянутых генеральша вспомнит вместе с Трилецким популярную песню неизвестного автора «Запрягу ль я тройку борзых темно-карих лошадей» (11, 53), текст которой можно найти в «Полном русском песеннике», изданном И. Д. Сытиным.[24] А Петрин начнет еще одну песню, вероятно, студенческую, источник которой не установлен: «Год новый радостно встречаем в собранье искренних друзей...» (11, 61).

Особенно щедр на литературные ассоциации главный герой. В своих обличениях и размышлениях он называет имена Байрона и Фонвизина с его героями, Ильи Муромца, Одиссея, царя Эдипа, цитирует Пушкина и Шекспира. Иногда его реплики являются не прямыми напоминаниями, а скрытыми цитатами. Он вспомнит и гоголевскую фразу из «Мертвых душ» («Был и смех сквозь слезы и слезы сквозь смех» — 11, 97), и перефразирует реплику городничихи из «Ревизора» («И к тому же я все-таки... хоть немножко, да женат!» — 11, 80).[25]

---

[24] См.: Полный русский песенник. М., 1892. С. 3—4. — О популярности песни свидетельствует тот факт, что этим текстом открывается сборник.

[25] Ср.: «Анна Андреевна. Но позвольте заметить: я в некотором роде... я замужем» (Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4. М., 1967. С. 83).

Другие персонажи не уступают Платонову в литературной образованности и, в свою очередь, набрасывают на героя целую сеть литературных параллелей и уподоблений. «Вы, господин Чацкий...» — иронично и зло скажет Венгерович младший (50). «Вам кажется, что он на Гамлета похож... Ну и любуйтесь им!» — со слезами воскликнет Грекова (70). Серж Войницев оставляет роль Гамлета себе, а Платонову прочит роль Клавдия (117). «Неужели ты так ужасен, Дон-Жуан?» — расхохочется генеральша Войницева (104). «Дон-Жуан и жалкий трус в одном теле», — уточнит она же через некоторое время (131).

Круг уподоблений значительно расширится, если учесть достаточно прозрачные парафразы и аллюзии драмы, которые находятся уже в кругозоре автора, а не его героев.

Щербук, только появившись в доме Войницевых, рассказывает историю своих сложных отношений с женой.

«Горе мне, друзья мои! Лучше в гробу лежать, чем с женою ехидною жить! Опять материя была! Чуть не убила меня неделю тому назад со своим дьяволом, рыжим Дон-Жуаном. Сплю я себе на дворе под яблонькой, сны вкушаю, на прошлые картины во сне с завистью поглядываю... Вдруг... Вдруг как шарахнет меня кто-то по голове моей! Господи! Конец, думаю, пришел! Землетрясение, борьба стихий, потоп, дождь огненный... Открываю глаза, а передо мной рыжий... Схватил меня рыжий за бока, да как даст со всего размаху по этим местам, а потом шлеп меня о землю! Подскочила лютая... Схватила меня за мою невинную бороду *(хватает себя за бороду)*, а тут не пообедаешь! *(Бьет себя по лысине.)* Чуть не убили... Думал, что богу душу отдам...». (11, 44).

Дон-Жуаном здесь оказывается уже не Платонов, а какой-то слуга Щербука. Но, вероятно, более важно, что в этом «микросюжете» (определение З. С. Паперного) легко узнается ироническая перелицовка некоторых мотивов лесковского очерка «Леди Макбет Мценского уезда», где купеческая дочь Катерина Львовна Измайлова вместе с любовником, кудрявым приказчиком Сергеем, сходным образом губит мужа.

М. П. Громов уже отметил «в подтексте образов Глагольева-сына и Глагольева-отца призрак Хлестакова».[26] Представляется, что эти персонажи предполагают и другую, более очевидную, проекцию, связанную, впрочем, с гоголевским героем. В глумливом говорке Глагольева младшего, в его воинствующем «западничестве» («Какой в России, однако же, воздух несвежий! Какой-то промозглый, душный... Терпеть не могу России!.. Невежество, вонь... Бррр... То ли дело... Вы были хоть раз в Париже?» — 11, 75—76), в его снисходительном отношении к папаше («А вы заметили, как mon père ухаживает за вашей генеральшей?.. Вот еще тоже тип! Этот старый барсук хочет жениться! Глуп, как тетерев!» — 11, 76), в его провокационной манере общения — узнается скорее призрак не Хлестако-

---

[26] Громов М. П. О гоголевской традиции у Чехова // Чехов и литература народов Советского Союза. С. 61.

ва, а Петруши Верховенского, лишенного, конечно, всякой инфернальности, такого же «космополита» и провокатора с «бисером вечно готовых слов».[27] Точно так же в разглагольствованиях Глагольева старшего (кстати, сама фамилия здесь вряд ли случайна) о женщине как лучшем человеке, о рыцарях прошлого времени, о силе искусства откликаются любимые темы Степана Трофимовича Верховенского. Поданная в пародийном ключе и оттеняющая серьезную главную сюжетную линию, тема «отцов и детей» ведет, конечно же, к «Бесам», а не к «Ревизору». Такая параллель тем более вероятна потому, что, как отметил в другой своей работе М. П. Громов, в «Безотцовщине» есть и прямая отсылка к другому произведению Достоевского.[28] Характеристика Платоновым своего отца: «Быть подлецом и в то же время не хотеть сознавать этого — страшная особенность русского негодяя» (11, 21) — является скрытой цитатой из «Подростка», где Аркадий рассуждает: «...я тысячу раз дивился на эту способность человека... лелеять в душе своей высочайший идеал рядом с величайшей подлостью, и все совершенно искренно. Широкость ли это особенная в русском человеке, которая его далеко поведет, или просто подлость — вот вопрос».[29] В первоначальной же редакции монолога в обличении героем отца как «развратника до мозга костей», человека «с неполной головой и невыносимейшим характером» (11, 336) проступали черты Федора Павловича Карамазова. Пожалуй, что восходящая к Достоевскому идея родового, семейного (карамазовского?) проклятия мелькнет еще в одном монологе Платонова, подтверждая наше сопоставление: «Нет! Буду у ней, буду здесь жить, буду пьянствовать, язычничать... Развратные, глупые, пьяные... Глупая мать родила от пьяного отца! Отец... мать! Отец... О, чтоб у вас там кости переворочились, как вы спьяна и сдуру переворочили мою бедную жизнь!» (11, 114).

Легко узнается и литературная проекция Венгеровича младшего. В перспективе чеховского творчества, как уже отмечено, он ведет к доктору Львову из «Иванова», а за его спиной угадываются «дети» шестидесятых годов. Собственно, это и есть фразистый, с привычкой «говорить красиво» Аркадий Кирсанов семидесятых годов или же «новый Базаров», очень полинявший, лишенный ума, силы, значительности своего предшественника. В некоторых суждениях Венгеровича отчетливы парафразы базаровских парадоксов. Знаменитая фраза о порядочном химике, который в двадцать раз полезнее всякого поэта, становится основой такого пассажа: «Да хоть бы и не было поэтов! Велика

---

[27] Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений. В 30 т. Т. 10. Л. 1974. С. 144.

[28] Громов М. П. Скрытые цитаты (Чехов и Достоевский) // Чехов и его время. М. 1977. С. 41.

[29] Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 13. Л. 1974. С. 307.

важность! Есть поэты — хорошо, нет их — еще лучше! Поэт как человек чувства, в большинстве случаев дармоед, эгоист... Гете, как поэт, дал ли хоть одному немецкому пролетарию кусок хлеба?» (11, 99). Десятилетия дразнившая критиков базаровская фраза о плечах Одинцовой тоже мельчает и обрастает словесными завитушками: «Между прочим, генеральша недурна в телесном отношении... Какие у нее неглупые глаза! Какие у нее хорошие пальцы! Недурна отчасти... Грудь, шея...» (11, 100). В продолжении этого монолога инвентарная перепись прелестей генеральши сменяется суждениями, напоминающими базаровский «материализм»: «Если мысли так сильно привлекательно действуют на мой... спинной мозг, то какое блаженство растопило бы меня в пух и прах, если бы она показалась между этими деревьями и поманила бы меня своими прозрачными пальцами!..» (100).

В монологе Софьи в конце I картины второго действия вдруг появятся интонации Катерины из «Грозы» Островского, даже ритмика окажется сходной:

Софья Егоровна *(бледная, с помятой прической).* Не могу! Это уж слишком, выше сил моих! *(Хватает себя за грудь.)* Гибель моя или счастье! Душно здесь! Он или погубит, или... вестник новой жизни! Приветствую, благословляю... тебя, новая жизнь! Решено (11, 90).

Катерина *(одна, держа ключ в руках)*... Вот погибель-то! Вот она!.. Вот так и гибнет наша сестра-то! В неволе-то кому весело! Мало ли что в голову-то прудет... Да что говорю-то, что я себя обманываю? Мне хоть умереть, да увидеть его. Перед кем я притворяюсь-то! Бросить ключ! Нет, ни за что на свете! Он мой теперь... Будь что будет, а Бориса я увижу.[30]

Да и сами отношения Платонова, Софьи и Войницева напоминают отчасти «треугольник» «Грозы»: Борис — Катерина — Тихон.

Размышляя о вариантах своей судьбы, герой потревожит и тень Обломова: «Мне двадцать семь лет, тридцати лет я буду таким же — не предвижу перемены! — там дальше жирное халатничество, отупение, полное равнодушие ко всему тому, что не плоть, а там смерть!! Пропала жизнь!» (11, 85). «Жирное халатничество» заставляет вспомнить о знаменитом халате Обломова. И эта ассоциация закрепится, когда в третьем действии сначала Софья, потом Анна Петровна по очереди станут поднимать героя с дивана, к которому он будет стремиться, как к островку спасения: ритм всего действия строится здесь на том, что во время бурных объяснений Платонов то ложится на диван, то вскакивает с него. В одном явлении Чехов дает как бы иронический конспект романа Гончарова.

Любопытно, что в литературный контекст «Безотцовщины» входит и одна из ранних чеховских вещей. Среди не дошедших до нас драматических произведений был, как известно, воде-

---

[30] Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 2. М. 1950. С. 236.

виль «Недаром курица пела», о котором упоминает в мемуарах М. П. Чехов (см. 11, 388). Мы не знаем о нем ничего, кроме заглавия. Так вот, оно тоже обыгрывается в словах прислуги Кати в начале четвертого действия: «Что-то нехорошее делается, барыня! Двери и окна все настежь, в комнатах переворочено, перебито... Дверь сорвана с крючьев... Что-то нехорошее случилось, барыня! Недаром у нас курица петухом пела!» (11, 150). Можно, следовательно, предположить, что какие-то черты этого чеховского замысла отразились в комических сценах «Безотцовщины».

Таким образом, первая пьеса Чехова подразумевает громадный литературный контекст и подтекст, который — при более тщательном анализе — можно, вероятно, и расширить. На страницах драмы (в разной степени, конечно) присутствуют и мелькают Фонвизин, Державин, Грибоедов, Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Гончаров, Тургенев, Островский, Некрасов, Достоевский, былины и популярные романсы — едва ли не вся история русской литературы. А рядом — Одиссей и Эдип, Дон-Жуан и Гамлет, имена Майн Рида и Захер-Мазоха, Байрона и Христофора Колумба. При отсутствии у Чехова специальных критических статей, при лаконичности упоминаний о прочитанном в его переписке и вообще при скудости наших представлений о формировании Чехова-писателя, «допечатном» периоде его творчества — первая драма Чехова представляет исследователю уникальную возможность увидеть тот культурный багаж, с которым писатель приходит в литературу. Это не только «драма — записная книжка», но и «драма-конспект» всего увиденного в театре, прочитанного и передуманного, конспект весьма подробный, впечатляющий и вполне самостоятельный. «Наследие старших своих современников Чехов воспринял как свое естественное писательское достояние».[31]

Но это далеко не все. И, может быть, не самое главное. Литературный пласт «Безотцовщины» имеет существенное *эстетическое значение* в структуре драмы. Перед нами действительность, насквозь пронизанная литературой, где смешались роли, где почти неразличимы стали границы между игрой и жизнью, где подлинному чувству очень трудно пробиться сквозь привычные «театральные» амплуа. Печорин в «Герое нашего времени» говорил о Грушницком: «Его цель — сделаться героем романа». Почти все персонажи чеховской пьесы являются героями каких-то уже написанных романов и драм, часто — сразу нескольких, что литературные параллели и реминисценции выявляют и подчеркивают.

Установочный монолог (его часто считают «санкционированным» автором, именно с него начиная разговор о главном герое) произносит Глагольев 1 в самом начале первого действия.

---

[31] Громов М. П. Первая пьеса Чехова. С. 31.

Анна Петровна... Кто такой, что за человек, на ваш взгляд, этот Платонов? Герой или не герой?

Глагольев 1. Как вам сказать? Платонов, по-моему, есть лучший выразитель современной неопределенности... Это герой лучшего, еще, к сожалению, ненаписанного, современного романа... *(Смеется.)* Под неопределенностью я разумею современное состояние нашего общества: русский беллетрист чувствует эту неопределенность. Он стал в тупик, теряется, не знает, на чем остановиться, не понимает... Трудно понять ведь этих господ! *(Указывает на Войницева.)* Романы донельзя плохи, натянуты и мелочны... и немудрено! Все крайне неопределенно, непонятно. . Все смешалось, до крайности перепуталось... Вот этой-то неопределенности, по моему мнению, и является выразителем наш умнейший Платонов. Он здоров? (Знакомый уже вопрос! — *И. С.*)

Анна Петровна. Говорят, что здоров.

Пауза (11, 16).

Монолог этот, кстати, тоже насквозь цитатеи. Глагольев, этот «человек-цитата», «близко к тексту» пересказывает суждения Николая Семеновича, воспитателя Аркадия, в последней главе «Подростка»: о тяжелой доле романиста, избравшего героя из «случайного семейства», о «беспорядке и хаосе» современной действительности, о невозможности поэтому прекрасных, завершенных романных форм.[32]

И потом, на протяжении всего действия драмы, герои постояннно обмениваются литературно-театральными выпадами, обвинениями и самообвинениями, ловят себя и других на том, что «ломают комедию».

Венгерович младший уличает Платонова в том, что тот играет Чацкого, постоянно преследуя его отца: «Замечательно то отвратительное обстоятельство, что вы никогда не ссоритесь с моим отцом с глазу на глаз, *tête-à-tête*; вы выбираете для своих увеселений гостиную, где бы вы были видны глупцам во всем своем величии! О, театрал!» (11, 50).

Генеральша Войницева находит, что Платонов не только герой, но и сочинитель современного романа: «Чудак человек!.. Сам не понимает, что говорит... Всякую любовь подтасовывать под известный род любви... Чепуха какая! Точно любовь писателя к писательнице...» (11, 80).

Чуть позже Софья кричит Трилецкому: «Шут!.. Не комик, а шут, паяц! Будь вы актером — вы были бы фаворитом райка, но партер шикал бы вам... Я вам шикаю» (11, 88). Платонов наедине с собой после разговора с Софьей ловит себя на том же — актерстве: «Я разболтался перед ней, как мальчишка, рисовался, театральничал, хвастался...» (11, 97). Вскоре его настроение изменяется, но стилистика остается прежней: «Это мое счастье! Это новая жизнь, с новыми лицами, с новыми декорациями!» (11, 116).

И опять генеральша Войницева на очередном витке отношений с Платоновым: «Не терплю я этих романтических героев!

---

[32] Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 13. С. 453—455.

Что вы строите из себя, Платонов? Разыгрываете героя какого романа? Хандра, тоска, борьба страстей, любовь с предисловиями... Фи! Держите себя по-человечески!» (11, 133). Еще позднее, в ответ на реплику добровольно уходящей с дороги жены: «Дай бог счастья... Вам и Софье Егоровне» — Платонов бросит: «Глупых романов начиталась, Саша!» (11, 144), — забыв, что сам читал ей Майн Рида и советовал Захер-Мазоха.

«Это эпилог или еще только комедия?» — воскликнет окончательно запутавшийся герой (11, 146). «Полно играть комедию для самого себя», — подхватит «прозревший» Глагольев 1 (11, 148). «Трагедия на исходе, трагик! На исходе-с!», — замкнет тему Трилецкий, не подозревая, что его фраза пророческая: через несколько минут прозвучит финальный выстрел (11, 169).

Шекспировская метафора «жизнь — театр» гуляет по сцене. И это вовсе не случайно. В многообразии цитат, реминисценций, сюжетных и текстуальных использований в «Безотцовщине» есть своя доминанта. Эта доминанта — «Гамлет» Шекспира.

3

«Через все творчество Чехова, его письма, записные книжки и зафиксированные в мемуарах устные высказывания красной нитью проходит глубокий, никогда не затухающий интерес к шекспировскому „Гамлету"», — проницательно заметил когда-то (еще в 1938 г.!) А. И. Роскин.[33] Почти через полвека — в 1982 г. — З. С. Паперный констатирует: «Тема „Чехов и Шекспир" принадлежит к числу белых пятен литературы о Чехове. Она скорее отмечена, нежели разработана».[34] К «Безотцовщине» это относится в первую очередь. Если о «русском Гамлете» Иванове все-таки писали (М. Смолкин, Ж. Норец, Т. Шах-Азизова), если отмечены и объяснены переклички с Шекспиром в «Чайке» (А. Роскин, З. Паперный, В. Шкловский), то исследование шекспировских мотивов первой пьесы ограничивается случайными упоминаниями. В академическом собрании Чехова не прокомментированы даже прямые цитаты из «Гамлета»!

Между тем в «театральный» лейтмотив «Безотцовщины» включаются и суждения Сержа Войницева в конце второго действия, обращенные к Платонову, где он объявляет о своем намерении поставить «Гамлета» и распределяет роли: «Мы думаем „Гамлета" сыграть! Честное слово! Такой театр удерем, что даже чертей затошнит!.. Моя идея! Завтра же начинаем декорации писать! Я — Гамлет, Софи — Офелия, ты — Клавдий, Трилецкий — Горацио... Как я счастлив! Доволен! Шекспир, Софи, ты и maman! Больше мне ничего не нужно! Впрочем, еще Глинка. Ничего больше! Я Гамлет...» (11, 117). Шекспировский при-

---

33 Роскин А. И. Указ. соч. С. 131.
34 Паперный З. С. Указ. соч. С. 50.

ем «сцены на сцене» будет использован в «Чайке», здесь же, в «Безотцовщине», где сценой оказывается вся жизнь, он уже намечен.

А сопровождается «режиссерский план» Войницева двумя цитатами:

1) И этому злодею,
Стыд женщины, супруги, матери забыв,
Могла отдаться ты!.. (11, 117).

2) Офелия! О нимфа, помяни мои грехи в твоих святых молитвах (11, 118).

Вторая реплика героя есть несколько видоизмененный вариант перевода А. Кронеберга:

Офелия! — О нимфа! Помяни
Мои грехи в твоей святой молитве.[35]

Первая же реплика не имеет точных аналогов ни в одном из существовавших к чеховскому времени переводов «Гамлета». Ближе всего она к тексту. Н. Полевого:

Какой же адский демон овладел
Тогда умом твоим и чувством — зреньем просто?
Стыд женщины, супруги, матери забыть...[36]

Вспомним, что в «Чайке» Аркадина и Треплев обмениваются фразами из той же самой сцены королевы и Гамлета в начале третьего действия (13, 12) в переводе Н. Полевого (13, 387). Оба перевода — А. Кронеберга и Н. Полевого — сохранились в ялтинской библиотеке Чехова.[37]

Можно, конечно, сказать, что подвыпивший Войницев не отвечает за точность цитат и не обязан разбираться в тонкостях разных переводов. Но, рассматривая вопрос «от автора», мы должны сделать вывод, что юный Чехов не только видел «Гамлета» на сцене,[38] но и читал его, причем в различных переводах. Его рецензия «Гамлет на Пушкинской сцене» (1882) была итогом своеобразной исследовательской работы, которая началась еще во время писания «Безотцовщины».

Эта рецензия кончалась фразой: «Лучше плохо сыгранный Шекспир, чем скучное ничего» (16, 21). Намеченную дилемму в своей первой драме Чехов всецело решает в пользу Шекспира.

---

[35] Шекспир В. Гамлет / Пер. А. Кронеберга. 2-е изд. М. 1861. С. 104.

[36] Школьный Шекспир. Спб. 1876. С. 82. — В эту книгу, вышедшую незадолго до работы Чехова над пьесой и бывшую, вероятно, в его руках, входят перевод Н. Полевого, статья о Шекспире сына переводчика и составителя сборника П. Полевого, а также статьи о «Гамлете» Белинского и Тургенева. У Кронеберга этот монолог звучит совсем иначе: «Где ж твой румянец, стыд? Когда ты можешь, /Лукавый ад, гореть в костях матроны. /Так пусть как воск растопится стыдливость /Горячей юности в твоем огне» (с. 144).

[37] Чехов и его среда. М., 1930. С. 313. — Перевод Н. Полевого имелся в библиотеке Чехова в более позднем, суворинском издании.

[38] См.: Семанова М. Л. Театральные впечатления Чехова-гимназиста // А. П. Чехов: Сб. статей и материалов. Вып. 2. С. 174.

В «Безотцовщине» очевидна увлеченность драматурга начинающего великой пьесой великого драматурга. Юный Чехов пытается передать, воспроизвести самые разные стороны шекспировской поэтики.

Позер Серж Войницев примеряет роль Гамлета на себя, и кое-что в сюжете пьесы откликается на такой вариант (скажем, «измена» мачехи, генеральши Войницевой, забывшей «стыд женщины, супруги, матери» ради своего чувства к Платонову).

Пусть «девушка 20 лет» Марья Грекова отрицает похожесть Платонова на Гамлета (11, 70). Но дело в том, что в отдельных эпизодах драмы она сама оказывается в роли невинно оскорбленной Офелии, судьбой своей подтверждая отвергаемую на словах аналогию. Ее закрепляет реплика Платонова в конце пьесы: «Гамлет боялся сновидений... Я боюсь... жизни!» (11, 175).

Разговор Платонова и Венгеровича о колоколе, наложенный на другие шекспировские реминисценции, каким-то далеким отзвуком напомнит знаменитую сцену с флейтой, которая впоследствии, как уже неоднократно отмечено, будет использована и в монологе Иванова о многочисленных клапанах человеческой души:

Платонов. Оставьте меня! Сделайте такое одолжение! Не люблю без умолку и без толку звонящих колоколов!..

Венгерович. Я колокол? Гм... Скорей же вы колокол...

Платонов. Я колокол и вы колокол, с тою только разницею, что я в себя сам звоню, а в вас звонят другие... (11, 101).

И некоторые другие монологи Платонова кажутся парафразами гамлетовских сомнений и размышлений:

Платонов... *(После паузы).* Идти... Идти или не идти? *(Вздыхает.)* Идти... Пойду затяну длинную, в сущности скучную, безобразную песню... Я же думал, что я хожу в прочной броне! А что же оказывается? Женщина сказала слово, и во мне поднялась буря... У людей мировые вопросы, а у меня женщина! Вся жизнь — женщина! У цезаря — Рубикон, у меня — женщина... Пустой бабник! Не жалко было бы, если бы не боролся, а то ведь борюсь! Слаб, бесконечно слаб! (11, 114—115).

Трудно отказаться от мысли, что эта цепь безответных вопросов и сомнений — несколько сниженная, ироническая перелицовка знаменитого «Быть или не быть?». Причем ирония принадлежит здесь не только автору, но и герою: «У людей мировые вопросы, а у меня женщина!». Точно так же слова Платонова в четвертом действии: «Не надо мне новой жизни. И старой девать некуда... Ничего мне не нужно!.. Узел разорвался, вот что!» (11, 166), — можно понять как иронически сниженный вариант гамлетовского «Распалась связь времен» (в переводе А. Кронеберга). В четвертом же действии в поведении Платонова подчеркнут мотив безумия, душевного расстройства, тоже ведущий к судьбе датского принца.

В других местах драмы видно авторское желание использо-

вать некоторые шекспировские приемы и способы словесной характеристики. Уже цитированному «гамлетовскому» монологу о колоколе предшествует по-шекспировски изысканная и усложненная метафора в реплике героя, обращенной к Венгеровичу: «Пойди и запиши эту дикую ночь в свой дурацкий дневник чернилами из отцовской совести» (11, 114). В сцене, предшествующей финалу, Трилецкий каламбурит совсем в духе шекспировских могильщиков: «Платонов... Много она хватила? — Трилецкий. Хватило бы на тот свет отправиться...». Или: «Платонов... Закати-ка мне chinini sulphurici... — Трилецкий. Закатить бы тебе сотню-другую горячих!» (11, 171). А его реплика в финале прозвучит уже в манере Горацио (Войницев, как мы помним, в своей «режиссерской разработке» и прочил его на роль Горацио): «Войницев. Что делать, Николай? — Трилецкий. Хоронить мертвых и починять живых!» (11, 179).

Да и сам принцип резкого смешения комических и драматических эпизодов ведет — теперь это можно утверждать — к шекспировской пьесе.

Было бы, однако, неточным настаивать на какой-то одной из намеченных аналогий, даже наиболее очевидной: Платонов — Гамлет. Герой Чехова вовсе не Гамлет, как не Гамлет Серж Войницев и не Офелия Марья Грекова или Софья. Шекспировские параллели и проекции вместе с другими, отмеченными ранее, создают сквозную метафору «жизнь — театр». Роли в этом театре постоянно путаются, на место Гамлета претендуют сразу двое, другие персонажи тоже постоянно меняют амплуа. Гамлет занимает ведущее место среди зеркал-отражений Платонова потому, что в последующих типах, с которыми тоже сопоставляется герой (скажем, Чацком, Обломове и т. п.), по-своему отразилась «гамлетовская ситуация». «Гамлет был первым в ряду литературных героев, ставших потом для определенных исторических моментов характерными, — пишут М. и Д. Урновы. — Гамлет — первый из „детей века" или „героев своего времени", первый среди тех, кого впоследствии называли то „лишними", то „пропалыми", то „потерянными", то „сердитыми" или „озлобленными"».[39]

Главное взаимодействие в «Безотцовщине» осуществляется все-таки не по линии Платонов — Гамлет, а по линии Чехов — Шекспир (речь, понятно, не о художественном уровне, а о типе ориентации!). В свете этой параллели так называемые мелодраматические ситуации и эпизоды пьесы, ее грозовая атмосфера с патетическими объяснениями, «романтическим» разбойником Осипом, ложащейся на рельсы героиней и финальным выстрелом, — словом, страстями, которые «рвутся в клочья» («У всех есть страсти, у всех нет сил...», — произносит генеральша —

---

[39] Урнов М. В., Урнов Д. М. Шекспир: Его герой и его время. М., 1964. С. 126.

164), приобретают несколько иной смысл. Это — попытка соотнести силу и масштаб чувств шекспировских героев с толщей современной русской провинциальной жизни, не изобрести Гамлета; а найти *гамлетовское* в коллежском регистраторе и сельском учителе Михайле Васильевиче Платонове, а также шекспировское в других героях, в самой русской действительности. По этой линии драма объединяется с тургеневскими «Гамлетом Щигровского уезда» и «Степным королем Лиром», с «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова.

Представляется, что именно Шекспир позволяет отыскать один из главных ключей к пониманию первой чеховской пьесы.

Известна реплика Толстого (конечно, «Безотцовщины» не читавшего и не знавшего о ней), обращенная к Чехову-драматургу: «Вы знаете, я терпеть не могу Шекспира, но ваши пьесы еще хуже».[40] Она часто воспринимается как некий курьез, причуда гения. Между тем она по-своему точна и связана с той концепцией творчества Шекспира, которая развернута в трактате «О Шекспире и драме».

В чем прежде всего видит Толстой слабость Шекспира? В отсутствии в его трагедиях, во-первых, прямой нравственной идеи, а во-вторых — характера, т. е. цельной, связано мотивированной цепи поступков того или иного героя: «Гамлет во все продолжение драмы делает не то, что ему может хотеться, а то, что нужно автору: то ужасается перед тенью отца, то начинает подтрунивать над ней, называя его кротом, то любит Офелию, то дразнит ее и т. п. Нет никакой возможности найти какое-либо объяснение поступкам и речам Гамлета и потому нет никакой возможности приписать ему какой бы то ни было характер».[41]

И далее Толстой иронически пересказывает суждения «близоруких критиков» и почитателей шекспировской трагедии: «Но так как признается, что гениальный Шекспир не может написать ничего плохого, то ученые люди все силы своего ума направляют на то, чтобы найти необычайные красоты в том, что составляет очевидный, режущий глаза, в особенности резко выразившиеся в „Гамлете", недостаток, состоящий в том, что у главного лица нет никакого характера. И вот глубокомысленные критики объявляют, что в этой драме в лице Гамлета выражен необыкновенно сильно совершенно новый и глубокий характер, состоящий именно в том, что у этого лица нет характера и что в этом-то отсутствии характера и состоит гениальность создания глубокомысленного характера».[42]

Между тем, если снять налет иронии, суть конфликта «Гамлета» описана Толстым достаточно точно. Недаром Л. С. Вы-

---

[40] Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1. М. 1960. С. 534.
[41] Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 15. М. 1983. С. 290.
[42] Там же.

готский в «Психологии искусства» назвал статью Толстого «прекраснейшей»[43] и сделал ее основой собственного анализа шекспировской трагедии.

Дело в том, что в своем понимании драматического конфликта Толстой верен традиции, идущей еще от Аристотеля: «Условия всякой драмы, по законам, установленным теми критиками, которые восхваляют Шекспира, заключаются в том, чтобы действующие лица были, вследствие свойственных их характерам поступков и естественного хода событий, поставлены в такие положения, при которых, находясь в противоречии с окружающим миром, лица эти боролись бы с ним и в этой борьбе выражались бы присущие им свойства».[44] «Гамлет», во всяком случае, строится по иным законам. Действия и борьбы в трагедии, конечно, сколько угодно, но суть конфликта все-таки в том, что перед нами развертывается трагедия ищущей *мысли*, трагедия *бездействия*. «„Гамлет" — величайшее произведение драматической литературы. Не всегда отдают себе отчет, что как драма — оно и парадоксальнейшее, попирающее все законы жанра. Драма есть борьба, движение к цели. В трагедии Шекспира у героя нет цели, его заставляют бороться за датский престол, он не хочет этой борьбы и принимает сражение с противником только против воли, принужденный к тому извне»,[45] — пишет Н. Я. Берковский, сопоставляя затем с «Гамлетом» конфликт «Иванова». Но этот «шекспировский» тип конфликта Чехов подхватывает еще раньше — в «Безотцовщине».

Глубокое эстетическое родство, связь через столетия и почувствовал Толстой, читая поздние чеховские драмы: «ваши еще хуже» — но в том же духе, используя шекспировские принципы построения характера.

С Платоновым что-то произошло, он потерял цель (а она была — вспомним разговор о втором Байроне или Христофоре Колумбе), потерял ориентацию в мире (а был обличителем — Чацким, хорошо различающим добро и зло, и сейчас иногда остается им по привычке), перестал понимать самого себя. Та сеть литературных сравнений, которую набрасывают на героя другие персонажи, — один из способов разгадки его характера. Новый Чацкий, Дон-Жуан, Гамлет, Обломов — кто же он? «Второй Байрон», или «будущий министр каких-то особенных дел» (11, 33), или же просто «коллежский регистратор» (11, 92) с дурными манерами?

Почти все персонажи пьесы участвуют в этой оживленной дискуссии о Платонове, предлагая прямо противоположные определения. Грекова: «Вы или необыкновенный человек, или же... негодяй, кто-нибудь из двух» (11, 69). Но уже в конце

[43] Выготский Л. С. Психология искусства. М. 1968. С. 223.
[44] Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 15. С. 279.
[45] Берковский Н. Я. Указ. соч. С. 130.

этого диалога она сведет противоположности воедино: «Я вам сказала, милостивый государь, что вы или необыкновенный человек, или же негодяй, теперь же я вам говорю, что вы необыкновенный негодяй!» (11, 70). Саша: «Он если и обидит когонибудь, то нехотя, нечаянно. Он добрый человек!» (11, 92). Осип: «Мало в нем доброты, мало... Гордости нет, запанибрата со всяким, а доброты ни-ни...» (11, 93). Венгерович 2: «Вы большой чудак, Платонов! Все вы чудаки здесь... Вам бы жить во времена Ноя» (11, 100). Анна Петровна: «Еще что скажешь, философ?» (11, 104). Софья Егоровна: «Платонов, ты начинаешь говорить как... подлец» (11, 124); «Подлец вы!» (11, 167).

К этой дискуссии подключается сам герой, он мучительно вглядывается в себя и... ничего не понимает. Он повторяет слова Грековой о необыкновенном негодяе (11, 97; 171) и кается в собственной слабости (11, 114), мечтает о покое (11, 166) и снова ввязывается в конфликты. Но твердая почва, позволяющая прямо взглянуть на мир, утеряна Платоновым безвозвратно. «Жизнь! Отчего мы живем не так, как могли бы?!» — неизвестно кого спросит герой в ночном разговоре с Софьей (11, 86). И это глубочайшее прозрение, ключевой вопрос драмы, потому что «не так» в равной почти степени живут едва ли не все. (Вспомним еще раз реплику Анны Петровны: «У всех есть страсти, у всех нет сил».)

Но ответить на вопрос не сможет никто.

Можно, конечно, несколько «причесать» чеховского героя. И драма превратится в обличение «платоновщины», либо в прославление борца с рутиной, провинциального Чацкого, либо в в изображение любовных похождений Дон-Жуана «на русский манер». Но Чехов балансирует на грани однозначных оценок, диалектически обозначая противоположности единого. «Интриги нет никакой, но есть какая-то чудовищная галиматья...» — скажет герой в разговоре с женой о своих отношениях с генеральшей и Софьей (11, 143). «Должно было случиться и случилось... В природе есть законы, а в нашей жизни... логика... По логике и случилось...» — объясняет он в конце драмы уже Софье тот же самый предмет (11, 167) Что же такое история Платонова? Логика или галиматья? Как соотносятся эти оценки? Истинны они обе. В них есть правда психологического состояния, но... «никто не знает настоящей правды», — закономерно вспоминается мысль более позднего чеховского героя. «Никого не хотел обидеть, а всех обидел...» — предфинальная реплика Платонова (11, 177).

Речь здесь не просто о констатации сложности и противоречивости человеческой личности. Она не была секретом уже для романтиков. В реалистической поэтике эта противоречивость всегда была детерминирована обстоятельствами, каждый поступок героя (особенно в драме — вспомним привычное определе-

ние драмы, из которого исходит Толстой в критике Шекспира) был *мотивирован* (хотя, конечно, мотивировка могла быть очень сложной). Вершиной такого «детерминирующего» психологизма в русской литературе был, конечно, Толстой с его желанием увидеть, обосновать причину каждого душевного движения. Правда, рядом существовал иной тип характеристики героя — парадоксальная «наоборотная» поэтика Достоевского. Но «идеологический» характер героев Достоевского отчетливо ощущался задолго до того, как он был сформулирован Б. М. Энгельгардтом и М. М. Бахтиным. Логика парадокса имела здесь не психологический, в сущности, а философский характер. «Если под психологией разуметь науку, изучающую закономерности психической жизни человека, то Достоевский самый непсихологический писатель из всех существующих, — пишет Д. С. Лихачев. — Ему нужна не психология, а любая возможность освободиться от нее».[46]

В первой пьесе Чехова парадоксальная поэтика вырастает из наиобыденнейшей реальности, что создает совершенно особый, поразительный художественный эффект. В сознании драматических героев (и прежде всего — Платонова), которые обычно были ясны читателю или зрителю в каких-то основных мотивах и побуждениях, вдруг появляются пустоты, провалы, «мертвые зоны». За привычной внешней логикой драматического действия (любовь, измена, выяснение отношений, убийство), за привычной драматической техникой (пространные монологи героя, реплики «в сторону») обнаруживается нечто необычное: единая линия драматического действия сменяется *пунктирной мотивировкой,* логичные (художественно логичные!) поступки — иррациональными, почти абсурдными.[47]

Почему Платонова так исступленно и настойчиво любят разные женщины — ведь «русский Дон-Жуан» не обладает ни привлекательностью, ни обаянием, ни настойчивостью своего испанского собрата: он не преследует, охотятся за ним? Почему герой упорно и совершенно безосновательно оскорбляет «девицу 20 лет» Марию Грекову? Почему Трилецкий младший берет в долг деньги и сразу же раздает их направо и налево? (По рублю слугам за то, что у них носы длинные, еще по рублю за то, что одного зовут Яковом, а другого Василием, а не наоборот!) Вопросы такого рода возникают на каждом шагу. Логика психологического парадокса торжествует в «Безотцовщине».

В начале третьего действия, например, оскорбленный в лучших чувствах разбойник Осип приходит к Платонову и между ними начинается странный диалог:

---

[46] Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература. Л. 1981. С. 93.

[47] «Пунктирный» психологизм поздней чеховской прозы отмечали уже некоторые его современники. См.: Чудаков А. П. «Толстовский эпизод» в поэтике Чехова // Чехов и Лев Толстой. М. 1980. С. 190—191.

Платонов. Зачем пришел?
Осип. Проститься.
Платонов. Разве уезжаешь?
Осип. Не я уезжаю, а вы уезжаете.
Платонов. Вот как! А ты почему знаешь!
Осип. Как не знать!
Платонов. Не уезжаю, брат, я. Напрасно ты пришел.
Осип. Уезжаете-с...
Платонов. И все ты знаешь, и до всего тебе есть дело... Ты, Осип, колдун. Еду, любезный. Ты прав.
Осип. Вот видите ли, значит, знаю. Знаю даже и куда поедете.
Платонов. Да? Экий ты какой... А я не знаю. Мудрец, совсем мудрец! Ну-ка скажи, куда?
Осип. А вам хочется знать?
Платонов. Помилуй! Интересно! Куда же?
Осип. На тот свет.
Платонов. Далеко.

Пауза.

Загадка. Не ты ли отправителем будешь?
Осип. Так точно. Подорожную вам принес.
Платонов. Очень приятно! Гм... Убить, значит, пришел?
Осип. Так точно.
Платонов (*дразнит*). Так точно... Какое нахальство, черт побери. Он пришел отправить меня на тот свет... Гм... Убивать меня станешь от себя или же по чьему-нибудь поручению? (11, 139).

Это жутко-смешное, совершенно спокойное и потому абсурдное выяснение отношений продолжается еще на полутора страницах и лишь затем сменяется привычной драматической борьбой, которую прерывает внезапно появившаяся жена Платонова.

Вскоре к Платонову приходит Войницев, чтобы вызвать его на дуэль, но вместо этого рыдает у него в комнате и просит вернуть жену (11, 146—147).

Моделью, «молекулой» этого «абсурдного», немотивированного плана драмы можно считать реплику героя в последнем действии: «У вас, Анна Петровна, по груди ползет маленький фортепьянчик! Комизм! (*смеется*)» (11, 172).

По сходному принципу строится и финал «Безотцовщины». Здесь привычный выстрел «хорошо сделанной драмы» снова связан с парадоксальным психологизмом. «Постойте, постойте, как же это так», — произносит умирающий Платонов после выстрела Софьи (11, 178). И эта реплика, пусть не очень выигрышная, входит, в общем, в контур характера российского Гамлета, так и не успевшего разобраться в себе. Здесь и надо опускать занавес. Но Платонов оживает, чтобы произнести еще одну фразу, указывая на Марка «Ему три целковых! (*Падает и умирает*)» (11, 179). Что это? Доказательство доброты героя, обещавшего заплатить рассыльному за услугу, его верности слову, которой он не теряет и на смертном одре? А может быть, как раз ирония над канонами «хорошо сделанной драмы» с ее ударными репликами под занавес? Двойственность мотивировок строго проведена в «Безотцовщине» до самого финала.

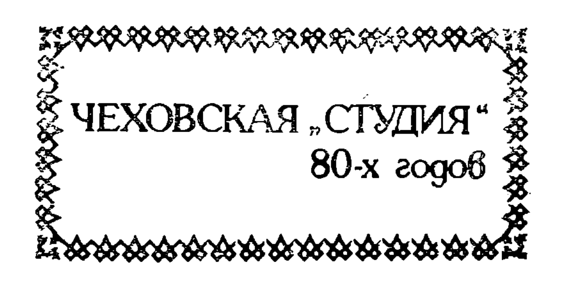
От сцен такого типа — прямой путь к загадочным отношениям Лопахина и Вари в «Вишневом саде», к подтексту поздней чеховской драмы. Уже в начале пути, обращаясь через голову «детеминирующей» поэтики к очень старой — шекспировской традиции, Чехов закладывает фундамент вызывающе-дерзкого новаторства своей драмы и той концепции человека, которая становится определяющей в его творчестве с конца 1880-х годов.

«„Платонов" слишком опережал свое время», — пишет Р. Сливовский.[48] «„Безотцовщина" — пьеса не „связавшаяся"... Она структурно не оформилась», — мнение З. С. Паперного.[49] Оба эти—внешне противоположные—суждения, вероятно, справедливы. Действительно, несовершенство пьесы — ее растянутость, неравноценность отдельных эпизодов, языковые неправильности — лежит, что называется, на поверхности. Пьеса, на которую Чехов, по словам брата, «затратил столько энергии, любви и муки»,[50] написана взахлеб, как пишутся стихи и исповеди. Желание высказаться до конца, вложить в драму *всё* ломает и жанровые каноны, и привычные временны́е границы («Безотцовщина», напомним, — это три поздних чеховских драмы вместе взятые). Но накопленного и найденного здесь оказывается так много, что это несовершенная пьеса действительно оказывается впереди драмы своего времени. Впоследствии Чехов не вернулся к пьесе, не пытался ее доработать. Но она, как мы видели, как бы растворилась в чеховском творчестве, как драматическом, так и прозаическом. «Безотцовщина» — не только «драма-конспект» и «пьеса — записная книжка», это — «пьеса-желудь», из которого во многом вырастает мощная крона чеховского творчества.

---

[48] Сливовский, Рэне. Указ. соч. С. 393.
[49] Паперный З. С. Указ. соч. С. 26.
[50] Переписка А. П. Чехова. В 2 т. Т. 1. М. 1984. С. 48.

3 Заказ № 408.



ЧЕХОВСКАЯ „СТУДИЯ" 80-х годов

Газетчик значит, по меньшей мере, жулик, в чем ты и сам не раз убеждался. Я в ихней компании, работаю с ними, рукопожимаю и, говорят, стал издали походить на жулика. Скорблю и надеюсь, что рано или поздно изолирую себя... Я газетчик, потому что много пишу, но это временно... Оным не умру. Коли буду писать, то непременно издалека, из щелочки...

Чехов — Ал. П. Чехову, 13 мая 1883 г.

Почитываю Вас и вспоминаю былое, и когда на пути своем встречаю какого-нибудь юного юмориста, то читаю ему «Бородино» и говорю «Богатыри, не вы!». Мы с Вами когда-то были очень либеральны, но меня почему-то считали консерватором. Недавно я взглянул в старые «Осколки», уже наполовину забытые, и удивился задору, какой сидел тогда в Вас и во мне и какого нет теперь ни у одного из новейших гениев.

Чехов — В. Билибину, 18 января 1895 г.

Первая чеховская пьеса надолго, до 1923 г., будет скрыта от читателей и исследователей. Читатели же 1880-х годов долгое время сталкивались с Балдастовым, Братом своего брата, Человеком без селезенки и — всего чаще — с Антошей Чехонте (известный словарь И. Ф. Масанова фиксирует 45 псевдонимов Чехова). Семь лет (за редкими исключениями) шел Чехов к собственному имени, которое сначала робко, после псевдонима, появилось на обложке «Пестрых рассказов», а потом стало постоянным в «субботниках» «Нового времени».

«Если говорить по совести, то я еще не начинал своей литерат〈урной〉 деятельности, хотя и получил премию... В голове у меня целая армия людей, просящихся наружу и ждущих команды. Все, что я писал до сих пор, ерунда в сравнении с

тем, что я хотел бы написать и что писал бы с восторгом» (П 3, 47), — сказано в письме к Григоровичу конца 1888 г. Оценим чеховскую беспощадность к себе. Но справедливости ради отметим, что к этому времени «целая армия людей» не только «томилась» в голове, но и была реализована на бумаге. В 1880—1887 гг., до «Степи», речь о которой впереди, Чеховым было написано уже более 500 вещей (в академическое собрание сочинений вошло 528 текстов этого времени, не считая подписей к рисункам, фельетонов, публицистики). Не только двухстраничные юморески и «мелочишки» входят сюда, но и большие «Барыня», «Ненужная победа», «Зеленая коса», «Цветы запоздалые» и просто огромная по чеховским масштабам «Драма на охоте». Созданное в первое писательское восьмилетие составляет, вероятно, 2/3 его собрания сочинений.

Однако, если бы в литературе все решало количество написанного, первым русским писателем был бы, вероятно, П. Д. Боборыкин! Какова реальная цена созданного в годы чеховского многописания, работы на износ? Вопрос этот встал уже перед читателями марксовского собрания сочинений, куда, правда очень скупо, была включена и «осколочная» продукция Чехова. Дискуссионен он и сегодня.

Иногда заметна тенденция «растворить» написанное Чеховым в литературной продукции эпохи и представить его писательский путь как движение от развлекательности и безыдейности к «серьезу», что покрывается привычной формулой «от Чехонте к Чехову». Противоположная крайность — в стремлении увидеть едва ли не в каждом чеховском «пустяке» 80-х годов тургеневские психологические глубины или щедринский сатирический пафос.

Сложность заключается в том, что если большинство чеховских произведений 1890—1900-х годов изучаются «штучно», окружены целым шлейфом критических интерпретаций, раннего Чехова мы знаем гораздо меньше, судим о его повестях и рассказах «оптом». В сборниках чеховских произведений и главах общих монографий о писателе фигурируют обычно два-три десятка текстов (из пятисот!). Специальные работы о раннем Чехове сравнительно немногочисленны. После старых, еще 30-х годов, исследований А. Дермана, Л. Мышковской, А. Каратаева, С. Кржижановского, после статей двадцатилетней давности Б. Александрова, С. Шаталова, В. Родионовой, соответствующих глав в монографиях Г. А. Бялого, Г. П. Бердникова, З. С. Паперного, в ранние чеховские тексты внимательно всматривались в последние годы (но опять-таки в рамках общих концептуальных построений) В. Катаев, А. Чудаков, авторы некоторых диссертаций.

Между тем путь к разгадке Чехова лежит во многом через толщу пока что мало освоенного исследователями «стрекозино-осколочного» материала. В этой главе мы попробуем по-

смотреть на него под специфическим углом зрения: нас будет интересовать не столько движение «от Чехонте к Чехову», сколько черты писательской индивидуальности Чехова, которые просматриваются уже в рассказах Антоши Чехонте, — не то, что менялось, а то, что, появившись, в значительной степени оставалось неизменным.

Данную проблему много лет назад глубоко и принципиально поставил А. Роскин: «Внутренняя близость, неотделимость творчества Антоши Чехонте и Антона Чехова теперь уже (написано в 1940 г. — *И. С.*) очевидна. Но если связь настроений и идей приблизительно прослежена, то связь искусства, мастерства прослежена еще далеко не достаточно. Все еще кажется, будто бы искусство Чехова заменило умение Антоши Чехонте. Многие элементы чеховской поэзии представляются каким-то чудом, внезапно в знаменательные для Чехова 1885—1886 годы появившимся на месте чеховского остроумия. Можно с уверенностью сказать, что будущие исследования покажут глубокую связь литературных приемов Антоши Чехонте с самыми важными, основными элементами стиля Антона Чехова. Более того: исследования эти покажут, что новаторство Чехова в значительной мере определилось „юмористическим происхождением" Чехова».[1]

Действительно, чаще всего творчество Чехова рассматривается в аспекте «литературной революции», пришедшейся на 1885—1888 гг. Конечно, значения этого «переходного периода» нельзя недооценивать. Но на творчество Чехова важно взглянуть и по-иному — в аспекте «литературной эволюции», тесно скрепляющей годы 1880—1904, в аспекте того пути как позиции, о котором шла речь ранее. «Антоша Чехонте и Чехов — разные имена, но это один художник», — точно сказал З. С. Паперный.[2] Такой угол зрения, вероятно, тоже несколько односторонен, но он может оказаться чрезвычайно продуктивным.

Принцип противопоставления Чехонте и Чехова глубоко вошел в сознание исследователей, проявляясь в самых неожиданных ракурсах. В 1968 г., когда готовилось академическое собрание сочинений Чехова, почтенный К. И. Чуковский с юной страстностью выступил против неправильных, с его точки зрения, композиционных принципов будущего издания: «...хронологический порядок в данном случае оказывается фикцией, мифом. Ставить все ранние произведения Чехова в одну шеренгу, независимо от их дальнейшей судьбы, — это все равно, что ставить двухмесячных младенцев рядом с двадцатилетними здоровенными парнями и уверять, что у них одинаковый рост».[3]

---

[1] Роскин А. И. А. П. Чехов: Статьи и очерки. М. 1959. С. 83—84.

[2] Паперный З. С. Записные книжки Чехова. М. 1976. С. 63.

[3] Чуковский, Корней. Как же издавать Чехова? // Правда. 1968. 11 июля. — См. также: Зильберштейн И. Так ли надо издавать Чехова? // Правда. 1967. 23 авг.

Все-таки, в соответствии с академической традицией, чеховские тексты были расположены в хронологическом порядке. И работа над собранием сочинений привела текстологов к выводам, прямо противоположным привычным, как оказалось, предрассудкам. «Полный свод печатных вариантов создает ясную картину авторских переделок ранних текстов для сборников и затем для собрания сочинений. Далеко не всегда эти переделки были существенными (см. „Смерть чиновника", „Дочь Альбиона")», — писал А. П. Чудаков в примечаниях ко второму тому (2, 471). «Возвращаясь к работе над многими своими произведениями при их переиздании, Чехов редко разрушал их структурную целостность, — обобщает свои наблюдения Э. А. Полоцкая, принимавшая активное участие в издании академического собрания. — За все двадцать пять лет своей литературной деятельности и три последних в том числе года напряженного редактирования своих сочинений Чехов создал лишь несколько произведений, имеющих „другие редакции", то есть измененных не только стилистически... Эта относительная устойчивость замыслов Чехова в идейно-композиционном отношении... явление для русской литературы необычное».[4] Работа над ранними текстами для марксовского собрания сочинений шла в основном над стилистикой. Предметный, сюжетно-композиционный и персонажный уровни произведения чаще всего оставались неизменными. Это и позволяет при анализе «верхних» уровней художественного текста использовать чеховские варианты середины 90-х годов, лишь в необходимых случаях обращаясь к первоначальным текстам. Так, собственно, и поступали многие исследователи, без особых оговорок цитируя чеховские переработки 90-х годов и тем самым практически оспаривая концепцию жесткого противопоставления Чехонте и Чехова. Предпочтение ранним редакциям отдано систематически, вероятно, лишь в первой части «Поэтики Чехова» А. П. Чудакова (М., 1971), посвященной проблеме повествования. В следующих главах книги А. П. Чудаков тоже обращается к отредактированным вариантам, переходя к синхронному рассмотрению материала (см. примеч. на с. 13—14).

1

«Я был сначала поражен Вашей неиспорченностью, потому что не знал школы хуже той, которую Вы проходили в „Новом времени", „Осколках" и проч.»,[5] — написал Н. К. Михайловский Чехову, прочитав «Степь». Сам Чехов склонен был иногда соглашаться с критиком, чему пример хотя бы приведенное выше письмо к брату или сходные признания такого рода.

---

[4] Полоцкая Э. А. А. П. Чехов: Движение художественной мысли. М. 1979. С. 315.

[5] Переписка А. П. Чехова. В 2 т. Т. 1. М., 1984. С. 378.

Как человека, «пищущего юмористическую дребедень», определяет себя Чехов в 1884 г. в письме к Лейкину (П I, 109). «Как репортеры пишут свои заметки о пожарах, так я писал свои рассказы: машинально, полубессознательно, нимало не заботясь ни о читателе, ни о себе самом...» — сказано в знаменитом исповедальном письме Григоровичу (П I, 218). Однако были у Чехова и другие оценки этой эпохи (см. хотя бы приведенное письмо к В. Билибину). Самооценки в таких случаях важны, впрочем, лишь в соотнесении с анализом, рассмотрением конкретного материала, как подтверждение или корректировка полученных выводов.

Чеховеды же чаще всего обращали внимание на одну сторону намеченной дилеммы. Противопоставление Чехонте и Чехова дополнялось жестким противопоставлением писателя его литературному окружению. Лишь в последнее время наметился более конструктивный подход к проблеме. Было показано, что «случайность» чеховского выбора тем, интерес к «среднему человеку», фрагментарность и «сценочность» повествования, поэтика жанров «мелочишки» и «рассказа-сценки» характерны для многих чеховских современников, они лишь по-особому трансформировались в художественной системе Чехова.[6] Представляется, однако, что проблема может быть еще более укрупнена. Уникальность положения Чехова в ряду русских классиков во многом связана с его особым путем в этот ряд.

«У Чехова были свои прямые учителя и предшественники. Рядом с литературой, исключительно сосредоточенной на острых вопросах социально-политической борьбы, существовала и другая литература, развившаяся вне узкого круга интеллигентских традиций. Она жила крепкой связью с провинциальной, захолустной Россией — с миром, который многие писатели обходили. Она ничего явно не проповедовала, ничему прямо не учила, а только подробно и ярко рассказывала о русской жизни — о людях всяких сословий и профессий, занятых своими бытовыми делами. Здесь не было ни Рудиных, ни Базаровых, ни Раскольниковых, ни Рахметовых. Здесь не было даже резко поставленных общественных вопросов. Эта литература казалась лишенной определенного направления, высоких идей и „устоев". За это ее нередко осуждали и даже третировали, отводя ей „второстепенное" место. Она пробовала иной раз выступить с с самозащитой, но без успеха. Между тем у этой литературы были свои несомненные органические права на существование и развитие. Россию надо было показывать не только вглубь, но и вширь, со всеми особенностями ее национальной жизни, ее

[6] См.: Катаев В. Б. Чехов и его литературное окружение //Спутники Чехова. М. 1982. С. 5—47; Чудаков А. П. 1) Истоки чеховского сюжетного новаторства // Рус. лит. 1983. № 3. С. 97—111; 2) Об эволюции предметной изобразительности в русской литературе (от Гоголя к Чехову) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1985. Т. 44. № 6. С. 467—480.

быта и природы. Надо было не только решать вопросы, но и собирать материал для правильной их постановки; надо было изучать Россию всесторонне, во всем ее своеобразии, во всех вариантах ее сословного, профессионального и умственного бытия. Эта „второстепенная" литература была представлена именами Писемского и Лескова. Литературное происхождение Чехова в самом основном и главном идет от них».[7] Это глубокое суждение Б. М. Эйхенбаума из статьи, написанной еще в 1944 г., необходимо было привести полностью. Возможно, могут быть оспорены имена Писемского и Лескова (уже первая пьеса показывает, что Чехов идет не только от них), нуждаются в конкретизации слова о «захолустной и провинциальной России» (к проблеме чеховского хронотопа мы еще обратимся), но основное и главное — особый путь Чехова («пришел в литературу со стороны», из рядов «второстепенной» литературы) — отмечено Б. М. Эйхенбаумом точно.

В общетеоретическом плане интересующую нас проблему сравнительно недавно четко обозначил Ю. М. Лотман, напомнив о важности для характеристики литературного процесса оппозиции «верх» — «низ»: «„Вершинная" и „массовая" литература каждая в отдельности могут приобретать в конкретных исторических условиях самые различные значения — социальные, эстетические или общефилософские. Постоянна лишь их функциональная противопоставленность».[8] Далее отмечено: «Понятие массовой литературы — понятие социологическое (в терминах семиотики — „прагматическое"). Оно касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей системе текстов, составляющих данную культуру. Таким образом, понятие это в первую очередь определяет отношение того или иного коллектива к определенной группе текстов».[9]

Представляется, что противопоставление «высокой» и «массовой» литературы важно для понимания не только раннего Чехова. Напряженное столкновение оценок и мнений, сопровождающее творчество писателя в 90-е годы, когда он попал в орбиту большой критики, было связано как раз с тем, что какие-то свойства массовой литературы, той литературной среды, с которой писатель был генетически связан, оказались спроецированными на уровень литературы вершинной, стали «литературным фактом».

С Чеховым чаще всего боролись не с самим по себе, не как с личностью, а как с *явлением*, с тем, что его маленькие рассказы и повести неожиданно спутали привычную литературную

---

[7] Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л. 1969. С. 357.

[8] Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «Художественная литература» // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск. 1973. С. 28.

[9] Там же. С. 30.

иерархию, что писатель вдруг занял «место не по чину». Вряд ли Михайловского или Скабичевского всерьез мог заинтересовать вопрос: «Есть ли идеалы у Лейкина или Билибина?». «К второстепенным и третьестепенным деятелям искусств, не высказывающим никаких особых претензий, было бы бесполезно и несправедливо обращаться с такими требованиями, какие мы привыкли предъявлять серьезным художникам... Руководящей идеи было бы напрасно искать у г. Лейкина... Какая уж тут „идея", когда надо работать каждый день», — небрежно отмахнулся ведущий народнический журнал от будущего чеховского «крестного батьки» в 1879 г.[10] Это был такой уровень литературного процесса, на который серьезная критика и публика чаще всего почти не обращали внимания, уровень со своими нормами, критериями, ценностями — и со своими читателями тоже. Тургенева здесь замещали, скажем, Бибиков или Баранцевич: «Иногда бывает: идешь мимо буфета III класса, видишь холодную, давно жаренную рыбу и равнодушно думаешь: кому нужна эта неаппетитная рыба? Между тем, несомненно, рыба эта нужна и ее едят, и есть люди, которые находят ее вкусной. То же самое можно сказать о произведениях Баранцевича. Это буржуазный писатель, пишущий для чистой публики, ездящей в III классе. Для этой публики Толстой и Тургенев слишком роскошны, аристократичны, немножко чужды и неудобоваримы», — напишет Чехов в 1894 г. (П 5, 311), и здесь за вполне понятной легкой иронией виден точный «социологический» анализ ситуации: есть тип восприятия, для которого и Баранцевич — Тургенев. В роли Щедрина на этом уровне мог выступать тот же Лейкин: современник вспоминал о беседе с гостинодворским приказчиком, который увлеченно читал Лейкина, объявляя его «первоклассным сатириком», а о существовании Щедрина даже не слышал.

Не принимая всерьез Лейкина, Михайловский в то же время чутко отреагировал на сдвиг литературной репутации не только Чехова, но и Лескова. В середине 90-х годов он и его пытается «поставить на место», доказывая, что Лесков — «безмерный писатель», «по преимуществу рассказчик анекдотов» и не достоин стоять в одном ряду с Тургеневым или Толстым, хотя писатель он, в общем, неплохой.[11] Так что ассоциация Лесков—Чехов возникла у Б. М. Эйхенбаума не случайно. Они объединялись в литературном сознании эпохи и по признаку «вторичности, претендующей на большее», таланта, ведущего себя не по правилам.

Каковы же были правила той литературной среды, в кото-

---

[10] Отечественные записки. 1879. № 6. С. 192, 195. — Автором этой неподписанной рецензии считают Михайловского или Протопопова. См.: Боград В. Э. Журнал «Отечественные записки». М. 1971. С. 488—489.

[11] См.: Михайловский Н. К. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 8. Спб. 1914. Стлб. 635 и далее.

рой начинает Чехов? (Нас интересует не фактографический — описания такого рода предпринимались неоднократно, — а общекультурный аспект проблемы.[12])

Проблема отношения слова и предмета, который оно описывает, охватывает, относится к числу «вечных». Особенно остро она встает в литературе романтизма.

Что наш язык земной пред дивною природой?..
Но льзя ли в мертвое живое передать?
Кто мог создание в словах пересоздать?
Невыразимое подвластно ль выраженью?..

Ответ на эти риторические вопросы из «Невыразимого» Жуковского предрешен: «И лишь молчание понятно говорит». «Мысль изреченная есть ложь», — словно подхватывает Тютчев.

Реалистическое искусство сглаживает эту иррациональную границу между мыслью и миром, борется за завоевание словом разнообразнейших аспектов действительности. «...Я вынес убеждение, — пишет Некрасов Толстому в 1857 г., — что нет такой мысли, которую человек не мог бы себя заставить выразить ясно и убедительно для другого, и всегда досадую, когда встречаю фразу: нет слов выразить и т. п. Вздор! Слово всегда есть, да ум наш ленив...»[13]

Но проблема не исчезает, она лишь возникает в другом аспекте. «Ум ленив» — и значит нужны серьезные усилия, чтобы найти необходимые слова. «Муки слова» приобретают земной характер, но не устраняются из творческого процесса, более того — остаются одной из главных его составляющих.

«Сейчас я лежал за лагерем. Чудная ночь! Луна только что выбиралась из-за бугра и освещала две маленькие, тонкие, низкие тучки; за мной свистел свою заунывную, непрерывную песню сверчок; вдали слышна лягушка, и около аула то раздается крик татар, то лай собаки; и опять все затихнет, и опять слышен один только свист сверчка, и катится легонькая, прозрачная тучка мимо дальних и ближних звезд». Прекрасное пластическое описание. Но создавший его в дневнике начинающий Толстой (за несколько лет до некрасовского письма) продолжает: «Я думал: пойду опишу я, что вижу. Но как написать это. Надо пойти, сесть за закапанный чернилами стол, взять серую бумагу, чернила; пачкать пальцы и чертить по бумаге буквы. Буквы составят слова, слова — фразы; но разве можно передать чувство. Нельзя ли как-нибудь перелить в другого свой взгляд при виде природы? Описание недостаточно».[14]

---

[12] Поскольку понятие «массовая литература» исторически изменчиво, мы ориентируемся на ее принципы, характерные для 1880-х годов, оставляя в стороне этот вопрос относительно иных литературных эпох.

[13] Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 10. М. 1951. С. 335.

[14] Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 46. М. 1937. С. 65.

Для массовой литературы эта так остро осознающаяся на уровне литературы высокой проблема словно не существует. Бог здесь — «сюжет», «тема». Слово же — нейтральная среда для передачи темы, фабулы, оно «прозрачно» и не удостаивается специальной эстетической активности, художественной обработки. Ранний Чехов — полностью в этой традиции. Он ищет «сюжеты», а не слова. Сюжеты просит Чехов у знакомых, сюжеты предлагает ему Билибин, на трудности выдумывания сюжетов жалуется в письме Чехову даже неутомимый Лейкин. Предполагается, что найденный сюжет будет выражен в слове совершенно адекватно. Между словом и предметом нет никакого зазора.

И такая эстетическая установка остается характерной для всего творческого пути Чехова. Его письма молодым писателям наполнены стилистическими замечаниями, но никогда в них не возникает и тени толстовского сомнения о неадекватности слова и мира. Для Чехова (к этой теме еще придется обратиться) есть непознанные аспекты, стороны действительности, но нет невыразимых. Все познанное так или иначе может быть рассказано.

Но *как* рассказать «тему» или «сюжет»? Репертуар массовой беллетристики довольно четко расслаивается на два типа. Она использует либо исключительную, эксцентрическую фабулу (в пределе — детектив или роман приключений), либо, напротив, фабулы предельно распространенные, «затертые», воспринимающиеся как натуралистический набросок с натуры.

Причем важно, что эксцентрическая фабула реализуется преимущественно в больших формах, требующих и даже диктующих подробное, развернутое описание мира *иного*, неизвестного читателю. В воспроизведении хронотопа здесь господствует принцип детальности и обстоятельности. Чехов иронически воспроизводил структуру такого романа в одном из «Осколков московской жизни»: «Есть и были на свете страшные штуки, начиная с Полифема и кончая либеральными околоточными, но таких страшилищ (я говорю о романах, какими угощают теперь публику наши московские бумагопожиратели вроде Злых духов, Домино всех цветов и проч.) еще никогда не было... Читаешь и отропь берет... Убийства, людоедства, миллионные проигрыши, привидения, лжеграфы, развалины замков, совы, скелеты, сомнамбулы и... черт знает, чего только нет в этих раздражениях пленной и хмельной мысли!» (16, 131). С практикой жанра, несомненно, как-то связаны «Ненужная победа» и «Драма на охоте», эстетическая природа которых, впрочем, и до сих пор не вполне ясна (что здесь преобладает: пародия или стилизация?).

На противоположном полюсе — бóльшая часть «осколочной» беллетристики. Неоднократно писали о сезонной тематике рассказов Чехова и его современников, о привычности героев и си-

туаций и т. п. Действительно, все содержание «осколочной» продукции легко выстраивается в некий годовой цикл, связанный с образом жизни городского обывателя: среднего интеллигента, грамотного купца, студента, врача, чиновника. «По методу движения по часовой стрелке сделано большинство ранних произведений писателя. Жизнеописание дня: утро — полдень — сумерки — ночь. Биография года: весна — лето — осень — зима. Чаще более дробное календарное распределение сюжета. Первые свои уроки юмореска берет именно у отрывного календаря. Календарный листок, страницу в периодике года каждое утро отрывают, взглядывая на нее: дата — время года — восход и заход солнца, фазы луны — имя очередного святого — меню обеда — анекдот и афоризм».[15] Не открытие, а *узнавание, напоминание*— принцип этой литературы. Фабулы такого типа строятся на предельной узнаваемости мира произведения, проекции его на определенный тип читателя. «Рисунок этот имел большой успех в Петербурге, но только в Петербурге, да, пожалуй, еще в Киеве, так как Сетовы из Киева... Вот эта карикатура будет иметь также только местный интерес, а для Москвы и провинции останется непонятна», — повествует Лейкин Чехову о делах «осколочных» в области живописной.[16] Но тот же принцип господствует и в фельетонах, и в «чистой» беллетристике. Рассказ идет о самом читателе или о его соседе. «Прямое обращение к читателю — черта отмирающая в чеховском повествовании в первую очередь... Этот вид после 1887 г. исчезает совершенно», — отмечает А. П. Чудаков.[17] Однако дело не только в прямом обращении, оно — следствие более общей эстетической позиции: кругозор читателя учитывается постоянно: повествователь, герой и читатель находятся в одном мире, служат в соседних департаментах, сидят рядом в театре, поблизости нанимают дачи и т. д. В таком случае любой намек, любое воссоздание ситуации опирается на *подкрепляющий контекст*: собственный опыт воспринимающего. Описание при этом может быть предельно кратким, информационным, «сценарным», ибо дает то, что и так у каждого перед глазами. Поэтому многие ранние чеховские тексты однотипны: экспозиция в них сводится к одной фразе, после которой сразу же начинается развертывание фабулы, того «нового», которое вышивается по канве «данного».

«Двадцать лет собирался директор З.-Б.-Х. железной дороги сесть за свой письменный стол и наконец, два дня тому назад, собрался» (2, 56).

«На вокзале Николаевской железной дороги встретились два приятеля: один толстый, другой тонкий» (2, 250).

«На обывательской тройке, проселочными путями, соблюдая строжайшее инкогнито, спешил Петр Павлович Посудин в уездный городишко N., куда вызывало его полученное им анонимное письмо» (4, 254).

---

[15] Кржижановский С. Чехонте и Чехов // Лит. учеба. 1940. № 10. С. 68.

[16] Переписка А. П. Чехова: В 2 т. Т. 1. С. 137.

[17] Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М. 1971. С. 24.

«Федор Лукич Сысоев, учитель фабричной школы, содержимой за счет „Мануфактуры Куликина сыновья", готовился к торжественному обеду» (5, 216).

Примеры такого рода можно приводить очень долго.

Дальше может последовать трагедия, или водевиль, или просто бытовой эпизод, но начинаются они все в одном и том же знакомом, *«своем»* мире.

Такая позиция — общение повествователя и читателя «на равных» — внутренне противоречива. Она может привести к принципу «Чего изволите?», к заискиванию перед читателем («лейкинский вариант»). Но в ней можно увидеть и другое: доверие к читателю, расчет на его активность и нравственную чуткость, на его своеобразное «сотворчество», о чем впоследствии неоднократно будет говорить Чехов.

Таким образом, поздние чеховские принципы краткости и простоты языка, сплошной «сюжетности» жизни, особой позиции читателя в мире произведения, т. е. отношение к слову и отношение к миру, можно рассматривать как трансформацию, функциональное переосмысление и использование некоторых свойств массовой литературы, в рамках которой начинает Антоша Чехонте. А. Роскин был прав в своих предположениях: Антон Павлович Чехов здесь многим обязан Антоше Чехонте.

2

> ...Кроме романа, стихов и доносов, я все перепробовал. Писал и повести, и рассказы, и водевили, и передовые, и юмористику, и всякую ерунду...
>
> *Чехов — А. Н. Плещееву, 14 сентября 1889 г.*

Отдельные жанры массовой литературы, представленные в чеховском творчестве, изучены весьма обстоятельно. «Мелочишка», сценка, пародия, юмористический рассказ, лирический рассказ второй половины 1880-х годов, наконец, фельетонный роман, о котором заходит речь в связи с «Драмой на охоте», — такова привычная жанровая типология. Материал о каждом из этих жанров включен в качестве особых разделов в темник чеховского семинария, составленный Б. И. Александровым.[18] Так что задача в данном случае заключается не в очередном их конкретном описании и не в открытии каких-то новых жанровых образований, а в попытке систематизации уже обследованного материала и выявлении его внутреннего ядра, исходного принципа жанровой системы и его преломления у Чехова. С систематизацией как раз и возникает много проблем, и потому в семинарии Александрова наряду с упомянутыми присутствуют и такие (жанровые? тематические? проблемные?) типы, как роман-

---

[18] См.: Александров Б. И. А. П. Чехов: Семинарий. М., 1964. С. 70—102.

тические рассказы, «степные» рассказы, «толстовские» рассказы, рассказы о детях и т. п., в значительной степени «размывающие» жанровую классификацию.

Прежде всего, очевидно *существование, наличие* такой *системы* в массовой беллетристике. Рассказ-сценка и повествовательный юмористический рассказ не «плавают» в море жанрово аморфных текстов. Таких «плавающих», жанрово неопределенных произведений в массовой беллетристике практически нет. Точнее, они — либо следствие дилетантства, ученичества, недостатка мастерства («Вода, вода, вода... да и та заимствованная, пережеванная из чужого», — пишет Лейкин о рассказах одного из сотрудников «Осколков»[19]), либо же результат сознательного нарушения «правил» жанровой «игры» (частый для Чехова случай). Но чтобы нарушить границы, надо было сначала их освоить и осознать.

В самом низу «осколочной» жанровой системы — подпись к рисунку (или тема для него). Чеховские образцы такого рода помещены в конце третьего тома академического собрания сочинений. «Теперь о темах для рисунков. Тут прежде всего мне нужно сознаться, что я очень туп для выдумывания острых подписей. Хоть зарежьте меня, а я Вам ничего умного не придумаю. Все те подписи, что я Вам раньше присылал, были достоянием не минуты, а всех прожитых мною веков»,— жаловался Чехов Лейкину в 1884 г.[20] Действительно, это один из самых немногочисленных чеховских жанров: известно всего около двух десятков подписей к отдельным рисункам и графическим циклам. Возможно, сложность жанра для Чехова была в том, что текст имеет здесь чисто функциональное значение и часто непонятен без рисунка, он существует лишь как пояснение, расшифровка его. Перед нами не литературный, собственно, а синтетический графически-словесный образ, своеобразный комикс 1880-х годов.

«Ваш билет! Кому говорят! Ваш билет!» — такие фразы помещены в пятом номере «Осколков» за 1883 г. с подписью «Тема А. Чехонте» под заглавием «Вагонное освещение». Они совершенно непонятны без рисунка А. Лебедева: на нем кондуктор со свечой в темном вагонном купе дергает за рукав висящее на стене пальто (3, 454). Через несколько номеров в том же году — другая чеховская тема: «А еще дворники смеют утверждать, что у меня нет вида!» (3, 459). На рисунке Н. Богданова молодая женщина смотрит в зеркало. Каламбурная игра омонимом «вид» (вид на жительство и наружность) становится ясной только из соотношения рисунка и текста.

Однако среди чеховских тем есть и другие, разрывающие связь с рисунком и приобретающие уже самостоятельное зна-

---

[19] Переписка А. П. Чехова: В 2 т. Т. 1. С. 138.
[20] Там же. С. 141.

чение, скажем, «На вечеринке»: «„Виноват-с, позвольте пройти, ваше превосходительство!..” — „Вы ошибаетесь: я не „ваше превосходительство”. — Так чего же вы в дверях-то остановились? Проходите...”» (3, 456). В таких случаях функционален уже рисунок, подпись может существовать и отдельно от него, фактически «выпадая» в иной жанр — «мелочишки».

«Мелочишка» — острóта, афоризм, короткий диалог, анекдот — едва ли не самая распространенная форма массовой литературы «осколочного» типа. Это некий прозаический аналог стихотворной эпиграммы. Жанр обладал такими необходимыми свойствами массовой литературы, как краткость, непритязательность, включенность в конкретную ситуацию, юмористический характер. Он имел не только свои законы, но и своих кумиров, например — В. Билибина.[21]

Однако взятые сами по себе, отдельная острóта, афоризм, анекдот слишком случайны, фрагментарны и — что тоже немаловажно — слишком одиноки на журнальной полосе. Поэтому привычным приемом массовой беллетристики была циклизация, чаще всего — тематическая. Так возникали, уже *вторичные,* жанры, составленные, как из кирпичиков, из простейших элементов: календари, объявления, мысли, задачи, дневники, библиография и т. д., и т. п. Такой текст можно было продолжать долго, из номера в номер, пока остроумие и изобретательность автора не истощатся. Жанр «мелочишки» в разных ее видах очень распространен у раннего Чехова. «Каникулярные работы институтки Наденьки N», «Контора объявлений Антоши Ч.», «Задачи сумасшедшего математика», «Комические рекламы и объявления», «Календарь Будильника», «Философские определения жизни», «И то, и се», «Гадальщики и гадальщицы» — таковы примеры только из первого тома собрания сочинений, куда вошли произведения 1880—1882 гг. Но знаменитая «Жалобная книга» (1884) и менее известная «Жизнь в вопросах и восклицаниях» (1882) построены уже по-другому. Отдельные острóты и фразы здесь не просто соположены друг другу тематически, но вступают во внутреннюю взаимосвязь, образуя фабульное движение (правда, довольно свободное). За коротенькими записями возникают лица персонажей,[22] «мелочишка» фактически перерастает в сценку.

Структура чеховской сценки в ее сходствах и отличиях от литературной продукции эпохи исследовалась неоднократно.[23]

---

[21] См.: Шаталов С. Е. Два таланта (Антоша Чехонте и Виктор Билибин) // Чехов и его время. М. 1977. С. 20—38; Катаев В. Б. Чехов и его литературное окружение. С. 17—24.

[22] См.: Друцэ, Ион. Улыбающийся Чехов // Вопр. лит. 1971. № 2. С. 132—145. — Свободное фантазирование по поводу героев «Жалобной книги» занимает в этой статье шесть страниц, в пять раз больше, чем сам рассказ.

[23] См. в особенности указанные ранее статьи В. Б. Катаева и А. П. Чудакова.

Сценка похожа на стоп-кадр, мгновенную зарисовку с натуры. «Основное содержание сценки — диалог или разговор с участием нескольких человек. Поэтому вступления сведены к минимуму, они — кратчайший переход к основному, к диалогу».[24] Сценка — самый, вероятно, распространенный и, безусловно, самый известный жанр Чехова 80-х годов. Достаточно вспомнить «Хирургию» и «Смерть чиновника», «Радость», «Хамелеона», «Налима» и многое другое. Однако он неперспективен в творческой эволюции Чехова, постепенно исчезая к концу 80-х годов.

Включение в рассказ развернутых пейзажных и портретных характеристик, авторского психологического анализа, словом, создание в тексте не только плана действия, но и *плана повествования,* — таковы признаки еще одного жанра, который обычно называют бытовым рассказом, новеллой, коротким юмористическим рассказом и т. п. При этом, как представляется, не следует проводить резкую границу между юмористическими рассказами первой половины десятилетия и так называемыми «лирическими рассказами» второй половины 80-х годов. Юмор, лиризм — это архитектонические формы, способы авторского освещения сюжета, которые могут быть реализованы в сходных композиционных построениях.[25] Поэтому и юмористические, и лирико-драматические, и даже пародийные формы можно рассматривать как разновидности чеховского повествовательного рассказа (введем это несколько неуклюжее обозначение вместо так раздражавшего Чехова понятия «новелла»). Причем архитектонические формы юмора и лирики не сменяют друг друга, а сосуществуют. Чехов вовсе не движется от смеха к «серьезу», а показывает их как разные стороны одной и той же реальности. Легенда о беззаботном юмористе еще жива, хотя давно оспорена. «Чехов беззаботным, жизнерадостным юмористом, в настоящем смысле слова, никогда не был... Двух Чеховых не существует, а есть только один Чехов, с первых дней вдумчивый и глубоко серьезный наблюдатель человеческой жизни, неизменно преображающий ее то лиризмом, то юмором своего художнического восприятия», — писала Л. Мышковская еще в конце 20-х годов.[26]

Есть основания предполагать, что с самого начала творческого пути *эмоциональная контрастность* изображаемого (не забудем, что она характерна и для первой драмы) была результатом сознательного авторского выбора, художественного эксперимента, о котором знал только сам Чехов, ибо вряд ли читатели-современники сопоставляли и сравнивали тексты, по-

---

[24] Катаев В. Б. Чехов и его литературное окружение. С. 12.

[25] О различии композиционных и архитектонических форм см.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М. 1975. С. 19—22.

[26] Мышковская Л. Чехов и юмористические журналы 80-х годов. М. 1929. С. 78—79.

являющиеся под разными псевдонимами в бесчисленных юмористических изданиях. Когда же они выстроились в единый хронологический ряд в собрании сочинений, малозаметное стало наглядным и очевидным. Можно даже назвать более десятка своеобразных рассказов-дублетов, в которых сходная тема, сюжет, мотив «оркеструются», развиваются в разных социальных, психологических, а главное — эмоциональных аспектах.

Рассказ «В море» появился в журнале «Мирской толк» в октябре 1883 г. Когда позднее, в 1903 г., он был перепечатан в альманахе «Северные цветы» в несколько измененной редакции, критики дружно обвинили Чехова в подражании Мопассану (см. 2, 532). В контексте же раннего творчества он может быть воспринят (и часто воспринимается) как тяготение Чехова к мелодраме, к сложным характерам и безудержным разрушительным страстям. Действие происходит на пароходе под названием «Принц Гамлет». Молодой пастор в первую же брачную ночь продает свою красавицу-жену старику-англичанину «с рыжим антипатичным лицом». Торг идет прямо в спальне, англичанин на глазах у женщины отсчитывает деньги и запирает за мужем дверь. И такая низость человеческая поражает даже наблюдающих за сценой матросов, отца и сына, считающих, что «матрос развратнее животного, которое подвластно инстинкту» (все эти клокочущие страсти, бездны души человеческой даны на фоне страшной бури, тьмы, волн).

Практически одновременно был написан другой рассказ, «Начальник станции» (он был напечатан в «Осколках» в начале ноября 1883 г.). В собрании сочинений он стоит сразу после рассказа «В море». Место действия здесь — не экзотический пароход «Принц Гамлет», а станция Дребезги, где случается «маленький скандал», в результате которого начальник станции Степан Степанович Шептунов «потерял свою новую фуражку и веру в человечество» (2, 272). Скандал этот заключается в том, что во время ночного свидания начальника с женой управляющего из соседнего имения Марьей Ильиничной появляется ее муж, Назар Кузьмич Куцапетов. Шептунов обращается в бегство, «объятый паническим ужасом», едва не попадает под поезд, Куцапетов все-таки догоняет его и... вместо ожидаемой расправы произносит такой монолог: «Ведь я к вам по делу шел, благодетель! Я и бежал за вами, чтобы о деле поговорить... Дело важное-с... Маша моя говорила мне, что вы из-за удовольствия изволите с ней путаться. Я касательно этого ничего-с, потому что мне от Марьи Ильинишны приходится в общем сюжете кукиш с маслом, но ежели рассуждать по справедливости, то соблаговолите со мной договор сделать, потому что я муж, глава все-таки... по писанию. Князь Михайла Дмитрич, когда с ней путались, мне в месяц две четвертные выдавали. А вы сколько пожалуете? Уговор лучше

денег... С вас я четвертную возьму... И потом-с, хотел попросить у вас, нет ли у вас местечка моему племяннику...» (2, 274—275). Однако предложение остается без ответа: «Шептунов, ничего не слыша и не видя, кое-как доплелся до станции и повалился в постель... Ему и до сих пор совестно» (2, 275).

Главные мотивы обоих рассказов оказываются сходными, но поданы они в разном эмоциональном ключе. В рассказе «В море» — сильные страсти, роковые обстоятельства, контраст безмерной низости пастора и англичанина и — в конечном счете — благородства душ «развратных» матросов. Начатый как анекдот (матросы бросают жребий, кому подглядывать за новобрачными), рассказ завершается мелодраматически. В «Начальнике станции» движение эмоции противоположно: заявленная в начале красота и поэзия («Давай, Маша, глядеть на путь... Кто из нас первый увидит огни поезда, тот, значит, дольше любить будет... Давай глядеть...») превращается в фарс, персонажи сто́ят друг друга. Начатый лирически, рассказ заканчивается как анекдот. И это заставляет видеть в форсированно-драматической манере «В море» тоже некую скрытую иронию.

В сходные отношения вступают рассказы «Злой мальчик» (первоначальное заглавие «Скверный мальчик» — 1883) и «Зиночка» (1887). В первом рассказе влюбленные друг в друга молодые люди целуются, этот поцелуй видит маленький брат девушки и, угрожая все рассказать мамаше, шантажирует влюбленных целое лето, следя за ними, требуя бесчисленные подарки. Уже осенью герой, Лапкин, делает предложение и...: «Получивши согласие, Лапкин побежал в сад и принялся искать Колю. Найдя его, он взревел и схватил его за ухо. За другое ухо схватила Анна Семеновна, тоже искавшая и нашедшая Колю... Нужно было видеть, какое наслаждение было написано на лицах влюбленных, когда морщился скверный мальчик. Сладка месть!» (2, 409—410). Фабула этой вещи в целом анекдотична, хотя комизм финальной сцены неоднозначен и не сводится к беззаботному смеху.

В «Зиночке», в сущности, та же ситуация рассмотрена с другой точки зрения. В охотничьей компании бывший «злой мальчик», а теперь «самый толстый из охотников, похожий в потемках на копну сена», рассказывает историю любви своего старшего брата Саши и гувернантки Зиночки. Он тоже оказался свидетелем их свидания, тоже шантажирует девушку, обещая рассказать все маме, и, наконец, рассказывает, после чего та постепенно выживает гувернантку из дома. Все-таки и здесь все кончается хорошо. Однако при почти полном фабульном совпадении финал этого рассказа развернут в иной плоскости: «Зиночка скоро стала женою брата. Это Зинаида Николаевна, которую вы знаете. Потом я встретился с нею, когда уже был юнкером. При всем ее старании она никак не могла

узнать в усатом юнкере ненавистного Петю, но все же обошлась со мной не совсем по-родственному... И теперь даже, несмотря на мою добродушную плешь, смиренное брюшко и покорный вид, она все еще косо глядит на меня и чувствует себя не в своей тарелке, когда я заезжаю к брату. Очевидно, ненависть так же не забывается, как и любовь...» (5, 308).

Из простенькой анекдотической ситуации в «Зиночке» вырастает психологический парадокс: ненависть так же не забывается, как и любовь. Примечательно, что, редактируя «Злого мальчика» для собрания сочинений, Чехов изменил финал. Вместо риторического «Сладка месть!» теперь появилась такая фраза: «И потом они сознавались, что за все время, пока были влюблены друг в друга, они ни разу не испытывали такого счастья, такого захватывающего блаженства, как в те минуты, когда драли злого мальчика за уши» (2, 181). Полюса сблизились. За анекдотической фабулой рассказа и здесь проступил психологический парадокс: любовь вдруг «выцвела», отступила перед захватывающим блаженством мести «злому мальчику».

В таком же взаимодополнительном отношении находятся: «Старость» и «Горе» — мотив просмотренной жизни, такой существенный для позднего Чехова; «Приданое» и «Юристка» — тема бесплодного, безнадежного ожидания, решенная в трагическом и фарсовом ключе, причем трагический сюжет предшествует фарсовому; «Не в духе» и «Мелюзга» — томление души, которое завершается абсурдным, бессмысленным поступком; «Дочь Альбиона» и «На чужбине» — тема иностранца в России; «Хористка» и «Беззащитное существо» — «маленький человек» как агрессор и жертва, причем и здесь драматическая разработка предшествует комической. Такие «дублеты» более отчетливо обнаруживают общие свойства чеховского художественного мира, взаимопроницаемость в нем фарса и трагедии, серьезного и смешного.

Однако даже у Антоши Чехонте путь от «смеха» к «слезам», от анекдота к драме оказывается короче, чем обратный. Серьезное и даже трагическое обнаруживается здесь в «смехе», а не рядом с ним. «В сущности, даже самые благополучные рассказы Чехова, если, следуя известной инерции сюжета, попробовать мысленно продлить их, теряют свою юмористическую направленность», — справедливо отметил С. Кржижановский.[27]

Рассказы этого типа строятся, как уже отмечено, путем сложного соотнесения действия и повествования о нем. Само же действие (фабульная схема) остается преимущественно одномоментным, «новеллистическим», т. е. внутренне родственно рассказу-сценке.

---

[27] Кржижановский С. Указ. соч. С. 84.

Параллельное усложнение обоих планов, как фабульного, так и повествовательного, характерно для самого большого чеховского жанра 80-х годов — повести. Таковы «Зеленая коса», «Барыня», «Ненужная победа», «Цветы запоздалые», «Живой товар», «Драма на охоте». Они интересны и важны для понимания чеховской эволюции как фабульным построением, так и сложными переливами, переплетением архитектонических форм комизма, лирики, пародийности и драматизма. Занимались этими текстами сравнительно мало, между тем каждый из них нуждается в специальном «штучном» анализе. «Когда у нас установится к Чехову отношение, действительно достойное размеров его гения, мы будем рассматривать и эти повести как произведения, которые надо изучать самым обстоятельным образом и притом, пользуясь горьковским выражением, „очень мелко и четко" — каждое в отдельности».[28] Высказанная в 1939 г., мысль А. Роскина в значительной степени актуальна и сегодня. Очевидно, что от этих больших произведений — пусть не совсем прямо — путь лежит к чеховским идеологическим повестям 90-х годов.

Итак, «матрица» жанров чеховской беллетристики 80-х годов выглядит таким образом: подпись к рисунку — «мелочишка» в разнообразных ее формах и трансформациях — рассказ-сценка — повествовательный рассказ — повесть. Первые три жанра были для Чехова, в сущности, тупиковыми и полностью остались в 80-х годах. Повествовательный рассказ и повесть — главные жанры позднего Чехова, линия их развития не прерывается. Поэтому жанровая типология может быть проверена и, возможно, уточнена на всем корпусе чеховских текстов.

Ее можно рассматривать также как своеобразную жанровую «лестницу», где каждый последующий жанр возникает в результате усложнения, трансформации предшествующей сюжетно-композиционной схемы. Подпись к рисунку, отрываясь от графического образа, превращается в «мелочишку» (афоризм, анекдот, короткий диалог). «Мелочишки» в результате циклизации образуют вторичные жанры (письма, календари, объявления и т. п). Короткий диалог или анекдот может быть развернут в рассказ-сценку. Усложнение плана повествования, введение в сценку развернутых описательных элементов приводит к жанру повествовательного рассказа. Наконец, вторичное усложнение фабульной схемы и бо́льшая детализация плана повествования являются признаками повести, большого жанра массовой литературы, ибо качественной разницы между повестью и романом с его концептуальностью и особой масштабно-

---

[28] Роскин А. И. Указ. соч. С. 194. — В статье Л. И. Вуколова «Чехов и газетный роман („Драма на охоте")» это суждение, со ссылкой на первую публикацию работы А. Роскина в журнале «Литературный критик» (1939, № 7), почему-то приписано А. Платонову (см.: В творческой лаборатории Чехова. М. 1974. С. 208—209).

стью проблематики массовая беллетристика 80—90-х годов не знает (многие вещи И. Потапенко, например, называли то повестями, то романами).

Во всех этих жанровых трансформациях и вариантах существует, как представляется, общее «ядро», порождающее и определяющее композиционную структуру большинства ранних чеховских текстов. Это — анекдот.

3

Упрек в анекдотичности чеховских сюжетов был общим местом для русской критики 90-х годов. Свойство было отмечено правильно, но понято как знак чеховской «ущербности». Об анекдотичности чеховских рассказов говорили и последующие исследователи. «Многие из них, — писала Л. Мышковская, — представляют собой не что иное, как развернутый, художественно обработанный анекдот».[29] И далее приводился длинный список юмористических рассказов и сценок. Действительно, анекдот у Чехова часто встречается в чистом виде (многие «мелочишки», к примеру, «И то, и се», «Гадальщики и гадальщицы», «Сборник для детей», «Майонез», «Кое-что», «Финтифлюшки», «О том, о сем...», представляют собой серии анекдотов). Анекдотичны фабулы многих сценок. Но границы анекдота шире комического в собственном смысле слова и жанра сценки. Структурные черты анекдота видны в трагической «Тоске»[30] и большой повести «Живой товар».

Анекдот — не просто жанр, навязанный Чехову массовой беллетристикой. Анекдотичность, «философия анекдота» оказалась чем-то близка его творческому ви́дению.

Жанр анекдота в исходной его форме чаще всего определяется по его композиционным признакам: «...небольшой устный шуточный рассказ самого различного содержания с неожиданной и остроумной концовкой»[31]; «краткий устный рассказ с остроумной концовкой»[32] и т. п. Но ведь каждый жанр представляет собой еще и особый угол зрения на действительность, берет ее в своих, специфических аспектах, т. е. обладает собственной «философией».

Во-первых, анекдот сиюминутен. «Анекдот значительно распространен в современном городском фольклоре», — утверждала Краткая литературная энциклопедия в 1962 г. То же самое положение было характерно и для 80-х годов прошлого века.

---

[29] Мышковская Л. Указ. соч. С. 93.

[30] «Анекдотичен финал рассказа „Тоска" — исповедь человека перед лошадью. Но внимание фиксируется не на нелепости поведения Ионы, а на глубокой трагедии одинокого страдающего человека» (Герсон З. И. Композиция и стиль повествовательных произведений А. П. Чехова // Творчество А. П. Чехова. М. 1956. С. 96).

[31] Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 1. М. 1962. С. 233.

[32] Словарь литературоведческих терминов. М. 1974. С. 17.

Анекдот был одним из немногих живых жанров, причем именно городского фольклора, жанром наиболее подвижным и непритязательным.

Во-вторых, в своих основных типологических разновидностях — исторический, драматический и комический бытовой [33] — анекдот, а также вырастающая из него анекдотическая новелла, оказывается едва ли не универсальным жанром и по богатству охвата проблем современной действительности (быт, политика, психология, разные социальные слои и группы), и по разнообразию интонаций, архитектонических форм. В этом смысле анекдот как жанр, взятый в его целостности, оказывается вполне сопоставим... с романом, так сказать, «романоподобен». Эти, казалось бы, полюса литературного мышления объединяет тем не менее тематическая и эмоциональная широта и принципиальная установка на современность (которой не избегает и исторический анекдот, повествующий о всем знакомых и исторически актуальных персонажах). Однако понятие современности многозначно и многосоставно.

В-третьих, и вымышленных, и исторических персонажей анекдота объединяет то, что они поданы *через быт,* в столкновении с бытом, *«домашним образом»*. Эксцентрическая фабула анекдота, его неожиданная концовка вырастает на почве повседневности. Причем те и другие герои даны в едином ракурсе: реальные персонажи — без всякого пиетета, вымышленные — как реальные, без подчеркивания их условности. И те и другие испытываются в анекдоте сходными методами, изображаются в сходных ситуациях, тем самым иерархия исторически значительного и «низкой» повседневности оказывается нарушена: смех, ирония разрушают привычные барьеры (ср. чеховские циклы анекдотов «Майонез» и «Кое-что о Даргомыжском»).

Наконец, в-четвертых, персонажи анекдота, включая и исторических, изображаются обобщенно-знаково, они типологичны, лишены индивидуально конкретных черт: редактор ежедневной газеты (1, 477), петербургский репортер N. Z. (2, 235), управляющий имениями одного помещика (3, 429) и т. п. Способом их изображения становится прежде всего *ситуация*. «В центре этого искусства самодержавно господствует сюжет».[34] При всей крайности такая точка зрения небезосновательна. Персонаж анекдота и анекдотической новеллы, действительно, не имеет ни прошлого, ни будущего, он замкнут в анекдотической ситуации и словно бы ею исчерпывается. Однако размыкает эту ситуацию обычно контекстуальный фон, т. е. общее знание рассказчика (создателя анекдота) и слушателя (читателя).

---

[33] См.: Гроссман Л. П. Искусство анекдота у Пушкина // Гроссман Л. П. Этюды о Пушкине. М.; Пг. 1923. С. 37—75.

[34] Там же. С. 74. — Ср. сходное, тоже относящееся к эпохе «формального метода» суждение Б. В. Томашевского: Томашевский Б. В. Теория литературы: Поэтика. М.; Л., 1930. С. 155.

При опоре на это общее знание и создаются анекдотические циклы, позволяющие дать одного и того же героя в разных ситуациях и тем самым преодолевающие отчасти его знаковость.

Описанные свойства охватывают бóльшую часть ранних чеховских рассказов: сочетание быта и эксцентрической фабулы, которая из него вырастает, сходный ракурс изображения разнообразных персонажей, их знаковость, типологичность — фундаментальные свойства мира Антоши Чехонте, связанные с теми принципами массовой литературы, о которых шла речь раньше.

К концу 80-х годов, после прекращения сотрудничества Чехова в малой прессе, анекдот в чистом виде у него почти исчезает (почти — ибо явно анекдотичны фабулы поздних святочных рассказов «Без заглавия» и «Пари»). Но остается нечто более важное: связанные с жанром принципы вúдения человека и мира. Внешняя фабульная анекдотичность превращается в *психологическую парадоксальность,* прорастает в глубину чеховского творчества.

Исследование З. С. Паперного показало, что большинство поздних чеховских сюжетов первоначально возникали в записных книжках писателя в анекдотической форме: «Образное мышление Чехова начинается с некоего исходного момента, первотолчка — с анекдота».[35] Дальнейшая эволюция описана таким образом: «В ранний период писатель создает рассказы, которые как будто вышли из анекдота и сохранили на себе печать его характерной структуры... В 90-е годы складывается иной тип рассказа: он тоже восходит к анекдоту, к первоначальным записям анекдотически смешным, забавным, парадоксальным. Но, входя в состав произведения, они остаются в тексте своеобразными „осколками". Анекдот уже не определяет общего построения рассказа, а присутствует в нем скрыто, как бы в разобранном, расщепленном виде».[36] Важно помнить об этих изменениях, но важно и то, что процесс развертывания замысла начинается все-таки с анекдотического вúдения мира, объединяя тем самым Чехонте и Чехова. Для понимания же структуры «Острова Сахалина» анекдот особого типа — реальный — имеет принципиальное значение, о чем пойдет речь в одной из следующих глав.

«Анекдотическими» в своей основе оказываются и некоторые другие существенные черты художественного мира Чехова. «В известном смысле главные герои зрелого Чехова — это разновидности одного общего социально-психологического типа, к которому художник возвращается из произведения в произведение. Такого смягчения индивидуальных черт человека до Чехова не знала ни русская проза, ни драматургия», — пишет

[35] Паперный З. С. Указ. соч. С. 25.
[36] Там же. С. 263.

Э. А. Полоцкая.[37] «Чехов интересовался не индивидуальными характерами, но состояниями единого эпохального сознания», — развивает сходную мысль Л. Я. Гинзбург.[38] Если согласиться с такой точкой зрения, встает вопрос о генезисе этой черты чеховской поэтики. Представляется, что такой способ изображения героя восходит к знаковой типологичности анекдотического персонажа. Червякова и Беликова нельзя отождествлять, но эстетически это единая эволюционная, а не катастрофическая линия развития.

Такое понимание героя позволяет прокомментировать некоторые поздние суждения Чехова, которые кажутся парадоксальными. Л. А. Авилова излагает в воспоминаниях разговор с Чеховым после получения его письма с отзывом о ее рассказе: «Не то что не верю, Антон Павлович, а я, вашей оценки часто совсем не понимаю. „Рассказ хорош, даже очень хорош, но то, что есть Дуня (героиня моего рассказа), должно быть мужчиной. Сделайте ее офицером, что ли. А героя (у меня герой был студент, и он любил Дуню), героя — чиновником департамента окладных сборов...". Но какой же роман между офицером и чиновником департамента окладных сборов?»[39] (речь идет о письме Чехова от 21 февраля 1892 г.). В этом эпизоде наглядно столкнулись «дочеховский» и чеховский принципы мышления. Для Авиловой определяющей является социальная типажность и связанный с нею литературный ореол того или иного образа: любить Дуню может студент, а не чиновник из департамента окладных сборов, и уж вовсе неясно, какие отношения могут связывать чиновника и офицера. Для Чехова эта типажность — величина переменная, он идет глубже, к *типам взаимоотношений* героев, которые воспроизводятся в разной социальной среде. В следующем письме он разъяснял свою позицию, как бы создавая по канве авиловского рассказа свой сюжет: «Рассказ Ваш, повторяю, очень хорош, и, кажется, я ни одним словом не заикнулся о „коренных" поправках. Нужно только студента заменить каким-нибудь другим чином, потому что, во-первых, не следует поддерживать в публике заблуждение, будто идеи составляют привилегию одних только студентов и бедствующих репетиторов, и, во-вторых, теперешний читатель не верит студенту, потому что видит в нем не героя, а мальчика, которому нужно учиться. Офицера не нужно, бог с Вами — уступаю, оставьте Дуню, но утрите ей слезы и велите ей попудриться. Пусть это будет самостоятельная, живая и взрослая женщина, которой бы поверил читатель. Нынче, сударыня,

---

[37] Полоцкая Э. А. Реализм Чехова и русская литература конца XIX — начала XX в. // Развитие реализма в русской литературе: В 3 т. Т. 3. М. 1974. С. 95—96.

[38] Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л. 1979. С. 72.

[39] Авилова Л. А. Рассказы. Воспоминания. М. 1984. С. 138.

плаксам не верят. Женщины плаксы к тому же деспотки. Впрочем, это сюжет длинный» (П 5, 10—11).

Можно предложить гипотезу о специфике творческого мышления Чехова. Исходным зерном замысла оказывается у него не лицо, характер (как у Толстого), не идея (как у Достоевского), а *ситуация,* тип взаимоотношения персонажей, которая может быть «проиграна» на разном «персонажном материале» (из таких ситуаций-заготовок и состоят в большинстве своем его записные книжки). Настоящая любовь может настигнуть не только блестящую светскую даму, но и даму с собачкой, героем трагедии могут стать и профессор, и гробовщик; философствуют и профессиональный философ, и студент (все-таки студент!), и офицеры. Но ведь «ситуационное» мышление — это и есть признак анекдота!

Свои суждения о специфике анекдотического вúдения у Чехова З. С. Паперный строил, привлекая, по контрасту, рассказ Достоевского «Скверный анекдот».[40] Если же перейти к ассоциации «по сходству», сразу возникает в исторической перспективе другое имя — Пушкин. В упомянутой интереснейшей статье начала 1920-х годов Л. П. Гроссман показал, какая масса пушкинских произведений вырастает на фундаменте анекдота: «Граф Нулин», «Домик в Коломне», большинство «Повестей Белкина», «Арап Петра Великого» и «Капитанская дочка», «Пиковая дама» и «Моцарт и Сальери». «...Легкий литературный жанр принимает черты глубокого драматизма. Анекдот у Пушкина переходит в драму».[41] И место анекдота в системе литературных жанров, и направление его эволюции у Пушкина и Чехова удивительно совпадают. Причины такого сходства и границы его должны стать предметом особого разговора.

4

Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать.

Чехов — Ал. П. Чехову, 11 апреля 1889 г.

Попробуем теперь проследить движение важнейших композиционных и архитектонических форм внутри намеченной жанровой типологии.

Н. Я. Берковский писал в свое время о двух типах чеховской новеллы: фабульной новелле и новелле-сопоставлении, новелле-смысле, которая может получить законченность только через мысль.[42] Э. А. Полоцкая обнаруживает во многих чеховских произведениях внутренний и внешний сюжеты: «Происходит параллельное развитие событий внешней и внутренней

---

40 Паперный З. С. Указ. соч. С. 31—33.
41 Гроссман Л. П. Указ. соч. С. 67.
42 Берковский Н. Я. Литература и театр. М. 1969. С. 75.

жизни главного героя».[43] Обычно говорят о чеховском лирическом рассказе второй половины 80-х годов, который приходит на смену комической сценке. Чаще всего этими разными терминами описывается сходный процесс, причем первый член оппозиции (фабульность, преобладание внешнего сюжета) приписывается обычно раннему Чехову, Чехонте, второй — Чехову 90-х годов. Между тем оба типа повествования появляются у Чехова едва ли не параллельно.

«Новелла-смысл» строится на воспроизведении того же самого бытового фона, на котором развертывается анекдотический сюжет. Подробности этого фона в известном смысле заменяют фабулу, сами превращаются в нее. Эта сюжетно-композиционная форма появляется в жанре как повествовательного рассказа, так и рассказа-сценки, тяготея, впрочем, к первому.

Первоначально, в таких вещах, как «Петров день» (1881), «Сельские эскулапы» (1882),«В приюте для неизлечимо больных и престарелых» (1884), еще видна очерково-натуралистическая основа сюжета. Это, так сказать, «недофабульные» произведения. Но к середине 80-х годов Чехов все чаще пишет рассказы, которые строятся по принципу «минус фабула», на сознательном отказе от нее. Бесфабульность приобретает концептуальный характер. Известные слова в письме к брату, приведенные ранее, представляют собой теоретическое обобщение принципа, неоднократно реализованного в конкретной творческой практике.

Направление чеховской эволюции легче всего выявляется на рассказах-дублетах, где сходная тема разрабатывается фабульным и бесфабульным путем.

В рассказе-сценке «Пересолил» (1885) мужик-извозчик Клим везет вечером со станции землемера Смирнова. Напуганный угрюмым видом возницы, мрачным пейзажем, боясь грабежа, землемер вдохновенно врет о своих многочисленных успешных сражениях с разбойниками и в конце концов так запугивает спутника, что тот, принимая за душегуба самого землемера, с криком «Караул!» убегает в чащу. Только через два часа он поддается на уговоры не ожидавшего такого эффекта Смирнова и решается продолжать путь. Финал сценки: «Клим стегнул по лошаденке. Телега задрожала. Клим стегнул еще раз, и телега покачнулась. После четвертого удара, когда телега тронулась с места, землемер закрыл уши воротником и задумался. Дорога и Клим уже не казались ему опасными» (4, 216). Анекдотическая ситуация, которую можно передать поговоркой вроде «У страха глаза велики» или «Не рой другому яму, сам в нее попадешь», исчерпывается хорошо придуманной фабулой, замкнута на нее.

---

[43] Полоцкая Э. А. Указ. соч. С. 88.

Через два года написан рассказ «Почта» (1887). Здесь почтальон везет на станцию студента: фабула рассказа практически исчерпана этой фразой, больше в нем ничего не происходит. В тексте вроде бы есть намек на событие: телега переворачивается, почтальон с криком набрасывается на ямщика, — но он подан без всякого акцентирования, в ряду других впечатлений студента, который первый раз в жизни едет ночью на почтовой тройке. Главное не в этом эпизоде, а в том немотивированном чувстве недоброжелательности, внутренней враждебности, которое исходит от почтальона и является, собственно, сюжетом рассказа. Финал размыкает рассказ, обнаруживает в нем внутреннюю перспективу. «До прихода поезда студент стоял у буфета и пил чай, а почтальон, засунув руки в рукава, все еще со злобой на лице, одиноко шагал по платформе и глядел под ноги. На кого он сердился? На людей, на нужду, на осенние ночи?» (6, 339).

Путем отказа от фабулы парадоксальность анекдотическая преобразуется в психологическую парадоксальность, в загадку характера: главное в тех безответных вопросах, которыми кончается рассказ.

На событийном, анекдотическом парадоксе строятся десятки (если не сотни) чеховских сюжетов, имеющих самые различные архитектонические формы: чистого юмора, сатиры, мелодрамы, даже трагедии («За яблочки», «Суд», «Торжество победителя», «Ревнитель», «Умный дворник», «Верба», «Кот», «Унтер Пришибеев» и т. д., и т. п.). Причем важно отметить, что те тексты, к которым Чехов возвращался впоследствии, подвергались, может показаться, незначительной переработке, углубляющей, однако, их смысл, сближающей их с рассказами второго типа.

Отец, деревенский лавочник Кузьма Егоров, в поисках пропавших денег устраивает допрос и торжественную, на глазах всей деревни, порку приехавшего из города сына. Когда экзекуция закончена, деньги обнаруживаются в кармане у самого лавочника. Концовка рассказа-сценки «Суд» (1881) такова:

«— Ты извини, — бормочет Кузьма Егоров, обращаясь к сыну. — Ты не того... Черт же его знал, что они найдутся! Извини...

— Ничего-с. Нам не впервой-с... Не беспокойтесь. Я на всякие мучения всегда готов.

— Ты выпей... Перегорит...

Серапион выпивает, поднимает вверх свой синий носик и богатырем выходит из избы» (1, 98—99).

В 90-х годах Чехов правит рассказ для собрания сочинений (куда он в конце концов не вошел): меняются профессии героев, сокращаются некоторые сцены, освобождается от излишнего просторечия и вульгаризмов язык. Но фабула и общая композиционная схема сценки остаются неизменными — за исключением финала. После приведенных слов дописывается еще од-

на фраза: «А жандарм Фортунатов долго потом ходит по двору, красный, выпуча глаза, и говорит: „Еще! Еще! Так его!"» (I, 99).

Дело не только в том, что «новая концовка обогатила его (сюжет) резким сатирическим акцентом» (I, 570). Новеллистическая «точка» меняет общий смысл сценки, рассказ в известной степени становится рассказом о другом: не о самоотверженно-дурацком поведении сына, который не видит в незаслуженном унизительном наказании никакого оскорбления (чеховский вариант незабвенного гоголевского Пирогова), а о мире, где издевательство над человеком стало нормой, представлением и наслаждением: «Еще! Еще! Так его!».

И в рассказе «Анюта» (1886) дописанная в конце единственная реплика «А в коридоре кто-то кричал во все горло: „Григорий, самовар!"» — превращает эпизод неосознанного издевательства студента-медика над безответной жиличкой в «бытовое явление». Сходным образом переработаны концовки «Кривого зеркала» и «Мести», «Торжества победителя» и «Случая из судебной практики», «Марьи Ивановны» и «Аптекарши». И здесь они размыкают действие, придают житейскому «случаю» обобщающий характер. Фабульная новелла начинает заметно тяготеть к новелле-смыслу, внутренний сюжет мгновенно возникает там, где только что был один внешний. Легкость перехода от одного типа художественного построения к другому еще раз подтверждает, что позднее творчество Чехова не отрицает «осколочной беллетристики», а перестраивает, функционально переосмысляет ее отдельные элементы.

В предыдущей главе о «Безотцовщине» было показано, какое значение для Чехова приобретает «пунктирный психологизм» в изображении героя в единстве его детерменированных, рационально объяснимых и загадочных, противоречивых поступков и импульсов. Такой способ характеристики персонажа не исчезает. Он продолжается, подхватывается во множестве рассказов-парадоксов, в которых загадка характера возникает то в комическом, то в глубоко серьезном, даже трагическом освещении. Сходный тип сюжета — «рассказ открытия», который строится по схеме «казалось — оказалось», — глубоко исследован В. Б. Катаевым. Однако В. Б. Катаев включает в группу рассказов открытия чуть более десятка произведений 1885—1887 гг., которые строились «как опровержение упрощенного представления героя о жизни, как спор с банальным — доктринерским или прекраснодушным ее истолкованием».[44] Более широкое понимание этого типа сюжета — как парадоксального, внутренне противоречивого обнаружения характера героя, не обязательно связанного с его субъективным открытием, прозре-

---

[44] Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М. 1979. С. 24.

нием, — значительно расширяет эту группу произведений. Рассказ-парадокс оказывается и количественно, и по сути едва ли не самым распространенным и важным у Чехова 80-х годов, пронизывая всю систему жанров «осколочный» беллетристики от анекдота до «Драмы на охоте».

Человек, которого только что выпороли на глазах у всех ни за что ни про что, не кричит, не возмущается, чего следовало бы ожидать, а выпивает предложенную рюмку водки и «богатырем выходит из избы» (уже известный нам «Суд»).

Другой молодой человек открывает умной и образованной жене в брачную ночь «страшную» тайну: он был цирковым клоуном. Он ожидает презрения, даже пощечины, но жена просит его показать, что он умеет. Заглянувший утром в спальню папаша видит следующую сцену: «Среди спальни стоял Максим Кузьмич и выделывал в воздухе отчаяннейшие salto mortale; возле него стояла Леля и аплодировала. Лица обоих светились счастьем» (2, 55). Такова фабула «Женщины без предрассудков».

Попавший в маленьком немецком городке на годовщину «какого-то немецкого события» некий Петр Фомич умилился духом, вдохновился произносимыми речами, сам захотел выступить, взобрался на стол и... «закричал коснеющим, пьяным языком: „Ребята! Не... немцов бить!"» («Патриот своего отечества» — 2, 67).

Поручик Дубов расхваливает свою замечательную собаку, просит за нее сначала сто рублей, потом пятьдесят, двадцать пять, потом пытается вручить своему приятелю даром и кончает решением сдать ее на живодерню («Дорогая собака»).

Фабулы этих и множества других рассказов, включая известнейшие «Радость», «Унтер Пришибеев», «Хористка», «Знакомый мужчина», тоже строятся по схеме «казалось — оказалось» в широком диапазоне комического от беззаботного юмора до тонкой иронии и злой сатиры. Не всегда здесь есть прозревающий герой, часто он, напротив, остается самим собой, но всегда есть некое нарушение читательского ожидания, отклонение от привычного хода вещей, создающее парадокс.

Но рядом, в те же годы, появляются вещи, где обычное, будничное течение жизни обнаруживает уже не смешные, а трагически-загадочные черты.

В «Рассказе без конца» (1886) повествователь приходит к соседу, который только что пытался застрелиться после смерти жены. Он уже пришел в себя и сам рассуждает о причинах своего поступка: «Один только бог понимает состояние души человека, отнимающего у себя жизнь, люди же не знают... Никогда не понять человеку психологических тонкостей самоубийства. Где причины? Сегодня причина заставляет хвататься за револьвер, а завтра эта же самая причина кажется не стоящей яйца выеденного... Все зависит, вероятно, от индивидуализации

субъекта в данное время» (5, 15). Герой «тоном больного профессора» говорит так долго и увлеченно, что повествователь ловит его на самолюбовании: «Судя по выражению вашего лица, мне кажется, что в данную минуту вы... рисуетесь». — «Да? — спохватился Васильев. — Очень может быть! Я по природе ужасно суетен и фатоват» (5, 16). Потом, в сцене похорон, лишь одно событие выводит Васильева из состояния прострации: орфографическая ошибка, которую он заметил на вывеске. Финальный эпизод углубляет парадоксальность происходящего:

«Прошел еще только год с той ночи, и Васильев еще не успел как следует сносить сапогов, в которых шлепал по грязи за гробом жены.

В настоящее время, когда я оканчиваю этот рассказ, он сидит у меня в гостиной и, играя на пианино, показывает дамам, как провинциальные барышни поют чувствительные романсы. Дамы хохочут и он сам хохочет. Ему весело.

Я зову его к себе в кабинет... Я подаю ему этот рассказ и прошу прочесть» (5, 18—19).

Примечательно, как неожиданно и резко литература здесь вдвигается в жизнь. Герой читает рассказ о себе и предлагает очередное объяснение:

«Удивительное дело! Казалось бы вечна, неизгладима и неприкосновенна должна быть печать, налагаемая на человека его муками. И что же? Эта печать изнашивается так же легко, как дешевые подметки. Ничего не осталось, хоть бы тебе что! Словно тогда не страдал, а мазурку плясал... А все-таки хвалю природу-матушку за ее обмен веществ. Если бы у нас оставалось мучительное воспоминание о зубной боли да о тех страхах, которые приходится каждому из нас переживать, будь все это вечно, скверно жилось бы тогда на свете нашему брату человеку!» (5, 19).

Но и это объяснение — всего лишь констатация произошедших изменений, сводящаяся к банальному «все пройдет», а не реальная разгадка. Это реплика героя, а повествователь завершает рассказ так: «Чем же кончить? — спрашиваю я себя вслух.

Васильев, посвистывая и поправляя галстух, уходит в гостиную, а я гляжу ему вслед и досадно мне. Жаль мне почему-то его прошлых страданий — жаль всего того, что и сам я перечувствовал ради этого человека в ту нехорошую ночь. Точно я потерял что-то...» (5, 20).

Страдание и позерство, реальное отчаяние и псевдоглубокие объяснения, смех и слезы — все слиплось в этом жизненном эпизоде в один ком.

Представляется, что мыслью «о несводимости человеческой психологии к чересчур общим, само собой разумеющимся схемам, о сложности и неповторимости каждого жизненного явления»[45] содержание «Рассказа без конца» не исчерпывается. Даже будучи «индивидуализированным», этот житейский случай обнаруживает какую-то внутреннюю загадочность, принципи-

[45] Там же. С. 94.

альную неисчерпаемость. Характерны финальные «почему-то» и «что-то», которые останутся приметой чеховского метода вплоть до «Невесты» и которые там объясняются как «нужная Чехову в рассказе ломка аналитического психологизма; нужная ему недоговоренность».[46] Эту ломку тоже, как видим, начинает Антоша Чехонте. Эпизод можно рассказать, можно предложить свою гипотезу его объяснения, но никогда не удастся *дойти до дна,* до последних причин. Заглавие в данном случае приобретает принципиальный для Чехова характер.

В том же 1886 г. написан рассказ «Несчастье». Софья Петровна, жена нотариуса Лубянцева, находится в очень сложных отношениях с влюбленным в нее соседом по даче Ильиным: ей нравятся его ухаживания и разговоры «об умном», она и опасается его откровенно выражающейся страсти; она вспоминает о семейном долге и дочери и в то же время постоянно кокетничает и играет с Ильиным. Сходно подан и характер героя. В его любви — не только безнадежная страсть, но и злоба на себя, за то, что он не может справиться с нею: «Как собака злюсь!.. Ненавижу себя и презираю! Боже мой, как развратный мальчишка волочусь за чужой женой, пишу идиотские письма, унижаюсь... эхх!» (5, 249). Эта запутанная игра, вибрация чувств заканчивается, казалось бы, разрывом, раскаянием и муками совести героини. Но в финале она, по-прежнему проклиная себя... идет на свидание к Ильину:

«Непреодолимая сила гнала ее, и, казалось, остановись она, ее толкнуло бы в спину.

— Безнравственная! — бормотала она машинально. — Мерзкая!

Она задыхалась, сгорала от стыда, не ощущала под собой ног, но то, что толкало ее вперед, было сильнее и стыда ее, и разума, и страха...» (5, 259).

В сходном плане психологического парадокса развертывается сюжет «Тины» (герои думают здесь о «курьезном фарсе, который неожиданно и случайно разыграла с ними жизнь», — 5, 375), «Хороших людей», «Шампанского», «Следователя», «Доктора», «Ведьмы».

В 1886 г. был написан рассказ «Шуточка». История игры повествователя с Наденькой, его тайных признаний в любви во время катания на санках, которые Наденька никак не может разгадать и приписывает ветру, — может показаться милым пустяком. На такое прочтение и провоцировала ранняя редакция, завершающаяся раскрытием тайны и благополучным соединением героев в браке:

«Я воровски крадусь к кустам, прячусь за них и, дождавшись, когда через мою голову летит к Наденьке порыв ветра, говорю вполголоса: „Я люблю вас, Надя!"

Боже мой, что делается с Наденькой! Она вскрикивает, улыбается во все лицо и протягивает навстречу ветру руки... Этого мне только и нужно...

[46] Зунделович Я. О. «Невеста» // Труды Узбекск. ун-та. Нов. сер. 1957. № 72. С. 4.

Я выхожу из-за кустов и, не дав Наденьке опустить рук и разинуть рот от удивления, бегу к ней и...

Но тут позвольте мне жениться» (5, 492).

В 1899 г., при сохранении композиционной схемы, Чехов создает новый финал (уже привычный способ работы), и «Шуточка» встает в ряд чеховских шедевров, становится одной из художественных формул чеховского мира:

«И я, дождавшись ветра, говорю вполголоса: „Я люблю вас, Надя!"

Боже мой, что делается с Наденькой! Она вскрикивает, улыбается во все лицо и протягивает навстречу ветру руки, радостная, счастливая, такая красивая.

А я иду укладываться...

Это было уже давно. Теперь Наденька уже замужем; ее выдали, или она сама вышла — это все равно, за секретаря дворянской опеки и теперь у нее уже трое детей. То, как мы вместе когда-то ходили на каток и как ветер доносил до нее слова „Я вас люблю, Наденька!" не забыто; для нее теперь это самое счастливое, самое трогательное и прекрасное воспоминание в жизни...

А мне теперь, когда я стал старше, уже непонятно, зачем я говорил те слова, для чего шутил...» (5, 24).

Художественная структура рассказа тонко проанализирована Д. М. Магомедовой. Вот ее итоговые выводы: «С точки зрения субъектной организации повествование от 1 лица в „Шуточке" построено парадоксально: внутренний мир героини описывается подробно и мотивированно, о мотивах же поступков героя-повествователя ничего не говорится — к самому себе он относится как внешний наблюдатель, что совершенно не отвечает норме повествования от первого лица... Нарушения законов „нормативного повествования" от 1 лица в „Шуточке" не случайны. Разрушая „классическую" логику повествования от 1 лица, Чехов разрушает тем самым и классические представления о соотношении „своего" и „чужого" сознания. Логика „классического" типа повествования: человеку открыт лишь его собственный внутренний мир, „чужое" сознание для него закрыто внешними поступками. Логика „неклассического" парадоксального типа повествования от 1 лица в „Шуточке" исходит из столь же парадоксального понимания человеческой психологии: человеку гораздо легче понять, или хотя бы создать для себя иллюзию понимания душевной жизни другого человека, чем объяснить хотя бы себе самому мотивы своих собственных поступков».[47]

Анекдотический парадокс и парадокс психологический оказываются разными сторонами, разными гранями чеховского понимания человека. Парадоксальность привычного, загадочность обыденного, сложная связь между познанным и непознанным, мотивом и поступком, самоценкой и оценкой другого —

[47] Магомедова Д. М. Парадоксы повествования от первого лица в рассказе А. П. Чехова «Шуточка» // Жанр и проблема диалога. Махачкала. 1982. С. 80, 82.

сквозные чеховские темы от первой драмы и «мелочишек» до последних рассказов и «Вишневого сада». Концы и начала чеховского мира перекликаются и здесь.

5

Внутреннее единство чеховской поэтики можно увидеть и в ряде более конкретных, но весьма принципиальных, элементов художественной структуры.

М. П. Громов в статье, в известной мере подводящей итог исследованиям чеховского портрета, констатирует: «У Чехова... традиционное портретное описание замещено системой знаковых деталей и сложных метафор, которые позволяют читателю вообразить, представить себе облик персонажа, не предлагая ему столь чеканных и точных, как это было в романе, портретных форм».[48] Причем специально отмечена как «важная закономерность повествовательной манеры Чехова» стабильность чеховской портретной характеристики: «Ранние и поздние, далекие по тематике и жанровому строю рассказы... связаны единством художественного почерка, который, разумеется, эволюционировал и менялся, но, как свидетельствует материал, без коренных переломов, в общем движении от простого к сложному, сохраняя изначальные, врожденные черты».[49]

Действительно, техника портретирования в основе своей остается неизменной в течение всего творческого пути Чехова.

«Хозяйка дачи — жена не то грузина, не то черкеса-князька, Марья Егоровна Микшадзе, дама лет 50, высокая, полная и во время оно, несомненно, слывшая красавицей. Дама она добрая, милая, гостеприимная, но слишком уж строгая. Впрочем, не строгая, а капризная...» (1, 159).

«Тетя, дама лет сорока, одетая в модное платье с высокими рукавами, сильно стянутая в талии, очевидно, молодилась и еще хотела нравиться; ходила она мелкими шагами, и у нее при этом вздрагивала спина» (9, 314).

Безусловно, эти портретные наброски сделаны одной рукой, хотя разница между ними — пятнадцать лет («Зеленая коса», 1883 — «В родном углу», 1897). Даны несколько «знаковых» черт (возраст, рост и т. п.), имеющие, вероятно, не столько изобразительный, сколько напевно-ритмический характер (просто «хозяйка дачи» или «тетя» выглядело бы слишком голо), и потом некий уже не знак, а «признак», который впоследствии, постоянно повторяясь, и становится главной портретной чертой персонажа. Разница, усложнение лишь в том, что в первом случае этот признак (строгость) дан прямо, «в лоб», а во втором

---

[48] Громов М. П. Портрет, образ, тип // В творческой лаборатории Чехова. С. 144.

[49] Там же. С. 148.

(вздрагивающая спина) — подтекстно, и должен быть самостоятельно прочитан.

Сходный тип портрета и в последнем рассказе «Невеста», даже с повторением тех же знаковых черт: «Мать Нади, Нина Ивановна, белокурая, сильно затянутая, в pince-nez и с бриллиантами на каждом пальце» (10, 204).

Сложнее увидеть единство художественных принципов в чеховском природоописании. Л. Мышковская в свое время выделила два типа чеховского пейзажа: пейзаж с функцией комического и лирический пейзаж.[50] Пейзаж иронический, шаржированный весьма распространен и в сценках, и в повествовательных рассказах, и в пародиях.

«Небо было темно, как типографская тушь. Было темно, как в шляпе, надетой на голову. Темная ночь — это день в ореховой скорлупе. Мы закутались в плащи и отправились. Сильный ветер продувал нас насквозь. Дождь и снег — эти мокрые братья — страшно били в наши физиономии. Молния, несмотря на зимнее время, бороздила небо по всем направлениям. Гром, грозный, величественный спутник прелестной, как миганье голубых глаз, быстрой, как мысль, молнии, ужасающе потрясал воздух» (1, 35) — таков пейзаж из пародии на В. Гюго «Тысяча одна страсть».

Сходная пародийная интонация и образность сохраняется, однако, и за пределами пародии:

«Был тихий вечер. В воздухе пахло. Соловей пел во всю ивановскую. Деревья шептались. В воздухе, выражаясь длинным языком российских беллетристов, висела нега... Луна, разумеется, тоже была. Для полноты райской поэзии не хватало только г. Фета, который, стоя за кустом, во всеуслышание читал бы свои пленительные стихи» (1, 220).

Пейзаж такого типа постепенно исчезает к концу 80-х годов, хотя некая, выполняющая уже другую функцию, добродушная усмешка видна в описаниях «Степи» и более поздних повестей и рассказов.

Лирический же пейзаж раннего Чехова нельзя рассматривать недифференцированно. Он внутренне неоднороден. Иронизируя над «негой» в языке российских беллетристов, Антоша Чехонте иногда и сам не чужд ее и других «красот» шаблонно-поэтического стиля. «Под вечер, когда заходящее солнце обливало пурпуром небо, а золотом землю, по бесконечной степной дороге от села к далекому горизонту мчались, как бешеные, стрелковские кони... Коляска подпрыгивала, как мячик, и безжалостно рвала на своем пути рожь, склонившую к дороге свои отяжелевшие колосья» (1, 263) — это ведь написано в повести «Барыня» уже после того, как спародирована «нега». «Пурпур» щедро окрашивает и другие чеховские страницы (см. 1, 315, 358, 368), а также «бриллиантовая пыль» росы (1, 224) и проч.

---

[50] Мышковская Л. Указ. соч. С. 122—127.

Но рядом, часто в тех же самых текстах, появляются пейзажи, проникнутые подлинной лирикой:

«На дворе безмятежно наступала летняя русская ночь. Из-за далеких курганов всходила луна. Ей навстречу плыли растрепанные облачки с серебрившимися краями. Небосклон побледнел, и во всю ширь его разлилась бледная приятная зелень. Звезды слабей замелькали и, как бы испугавшись луны, втянули в себя свои маленькие лучи. С реки во все стороны тянуло ночной, щеки ласкающей влагой» (1, 257).

Трудно поверить, что это написано в 1882 г., в повести «Барыня», и находится всего в пяти страницах от облитого пурпуром неба. Еще далеко впереди «Степь», еще дальше — знаменитый ночной пейзаж из повести «В овраге», но почти все элементы чеховского природоописания (простота и импрессионистичность, неожиданные сравнения-олицетворения) здесь уже присутствуют. Среди разнообразных чеховских проб видна линия, которая предсказывает будущее.

Нечто сходное можно сказать и еще об одном важном элементе чеховской поэтики — художественной детали. Э. А. Полоцкая, изучая творческую историю повести «Три года», сформулировала «парадокс чеховской краткости»: «Сокращая объем произведения, иногда аскетически отбрасывая прекрасные художественные находки, Чехов в то же время возвращается к одному и тому же образу — мотиву, ситуации, слову — и все-таки не создается впечатления растянутости или однообразия текста. Парадоксальность эта сродни той неожиданности поэтического эффекта, которая возникает при повторах в стихах».[51] О специфически чеховской лейтмотивной детали писали Е. С. Добин и З. С. Паперный, о «технике блоков» чеховской новеллы — Н. М. Фортунатов.[52]

В поисках материала для обобщений исследователи очень редко опускаются ниже второй половины 80-х годов, «переломного» чеховского периода. Между тем и эта линия чеховской поэтики без труда продлевается к самым первым писательским опытам Чехова, более того — именно там «техника блоков» выступает во всей своей наглядности.

Как построена, например, «мелочишка» «Из дневника помощника бухгалтера» (1883)? На двух неполных страницах в восьми дневниковых записях варьируются всего три темы: надежды героя на смерть бухгалтера Глоткина, место которого он мечтает занять, злорадные сплетни о секретаре Клещеве и многочисленные рецепты от катара желудка, который герой никак не может вылечить. Каждая тема многократно повторяется в дневниковых записях, и от этого «голого» повтора возникает

---

[51] В творческой лаборатории Чехова. С. 33; см. также: Полоцкая Э. А. А. П. Чехов: Движение художественной мысли. С. 232.

[52] См.: Добин Е. С. Искусство детали. Л. 1975. С. 99—191; Паперный З. С. Указ. соч. с. 91—125; Фортунатов Н. М. Архитектоника чеховской новеллы. Горький, 1975. С. 67—109.

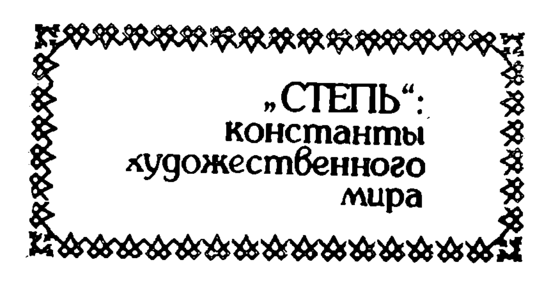
объемный сатирический образ, который «создан с исключительным художественным лаконизмом и новаторским использованием внутренних возможностей жанра» (2, 507). Лаконизм здесь возникает именно благодаря многократным повторам!

Фольклористы давно выделили и изучают особый тип сказочного сюжета — кумулятивную сказку. «Основной художественный прием этих сказок состоит в каком-либо многократном повторении одних и тех же действий или элементов, пока созданная таким образом цепь не порывается или же не расплетается в обратном порядке», — пишет В. Я. Пропп.[53] «Из дневника помощника бухгалтера» можно назвать классическим образцом, формулой кумулятивного сюжета. И таких сюжетов, строящихся на многократном повторении, варьировании одной и той же ситуации, завершающейся неожиданной концовкой, у Чехова 80-х годов множество. Это и комические «Произведение искусства», «Смерть чиновника», «Надлежащие меры», «Налим», «Из огня да в полымя», «Хамелеон», «Двадцать шесть», «Ну, публика!», и трагические «Тоска» и «Актерская гибель». Интересен, важен и практически не исследован вопрос о происхождении этого типа сюжета у Чехова, возможной связи его с фольклором. Одно практически бесспорно: классическая техника чеховской лейтмотивной детали и повторяющейся ситуации в «Учителе словесности», «Моей жизни», «Черном монахе», «Доме с мезонином» и «Даме с собачкой» тоже восходит к экспериментам самого начала 80-х годов. Парадокс чеховской краткости может быть сформулирован таким образом: краткость, сжатость чеховского повествования возникает именно благодаря повторам и соотнесениям разнообразных элементов текста.

Еще раз повторим: ни идейные позиции, ни поэтическую технику Антоши Чехонте и Антона Павловича Чехова нельзя полностью отождествлять. Процесс эволюции писателя, который А. Роскин в свое время точно назвал «высвобождением реальности»,[54] неоднократно становился предметом исследования. Но важно и то, что эта реальность, стремление к ее воспроизведению и исследованию и сами способы такого исследования существовали — пусть в «рассеянном» виде — уже у раннего Чехова. С самого начала 80-х годов за маской беззаботного весельчака скрывалось лицо человека, написавшего «Безотцовщину»

Чехов-классик, крупнейший художник конца века возникает не мгновенно после письма Григоровича или написания «Степи». Его позднее творчество опирается и на масштабность и серьезность проблематики первой драмы, и на те принципы, способы изображения действительности, которые сложились в 80-е годы. И все же «Степь» осознавалась самим писателем как некий перелом, как граница в творческом развитии.

[53] Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М. 1976. С. 243.
[54] Роскин А. И. Указ. соч. С. 193.



Известно, что Чехов рассматривал свою повесть не только в качестве «дебюта в толстом журнале» (П 2, 173), но и как пропуск в «большую литературу». Пусть за плечами было почти десятилетие литературной работы, сотни рассказов, большие вещи вроде «Драмы на охоте» и «Ненужной победы», фельетонные обзоры и театральные рецензии, — в конце 80-х годов субъективно все это вроде бы не в счет, путь начинается словно с чистого листа. Чехов чрезвычайно много ставит на эту повесть.

Интересна перекличка оценок двух чеховских «начал» через десятилетие.

Ал. П. Чехов — брату о первой пьесе (14 октября 1878 г.): «...ты на нее затратил столько сил, энергии, любви и муки, что другой больше не напишешь... Дело идет о лучших порывах твоей души».[1]

Сам Чехов — А. Лазареву-Грузинскому (4 февраля 1888 г.): «На свою „Степь" я потратил много соку, энергии и фосфора, писал с напряжением, натужился, выжимал из себя и утомился до безобразия. Удалась она или нет, не знаю, но во всяком случае она мой шедевр, лучше сделать не умею, и посему Ваше утешение, что „иногда вещицы не задаются" (в случае неуспеха), утешить меня не может. Дебют, масса энергии, напряжение, хороший сюжет и проч. — тут уж едва ли подойдет Ваше „иногда"... У Вас еще впереди будущее (2—3 года), а я переживаю кризис. Если теперь не возьму приза, то уж начну

[1] Переписка А. П. Чехова: В 2 т. Т. 1. М. 1984. С. 48.

спускаться по наклонной плоскости... А Вы меня утешаете наречием „иногда"! Когда Вы будете умирать, я напишу Вам: „Люди иногда умирают", а когда, потратив все, что имели, будете дебютировать в чем-нибудь, напишу: „Дебютанты иногда проваливаются". И Вы утешитесь» (П 2, 187).

За привычной чеховской иронией — некоторая растерянность, надежда, напряженное ожидание, ведь речь идет о «лучших порывах души». В повести снова сошлись «концы и начала»: масштабность проблематики первой драмы реализуется в формах, сложившихся в «студии восьмидесятых годов»; некоторые свойства чеховского художественного мира, которые потом уйдут в глубину, здесь лежат едва ли не на поверхности.

И снова, в своем повторном дебюте, писатель опирается на плечи большой классики, прежде всего — художественный опыт Гоголя. «Я знаю, Гоголь на том свете на меня рассердится. В нашей литературе он степной царь. Я залез в его владения с добрыми намерениями, не наерундил немало», — написано Григоровичу после окончания повести (П 2, 190). Комментатор академического собрания сочинений М. П. Громов отмечает, что в данном случае Чехов, вероятно, имел в виду степные пейзажи из второй главы «Тараса Бульбы» (7, 630). В работах М. Л. Семановой, Г. П. Бердникова, А. М. Туркова и иных показано, что не меньшее значение имела для Чехова структура и стилистика «Мертвых душ».

К гоголевской книге восходит сам мотив путешествия и вытекающая отсюда цепочная композиция повести. «Каждая отдельная глава составляет особый рассказ, и все главы связаны, как пять фигур в кадрили, близким родством. Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и общий тон, что мне может удаться тем легче, что через все главы у меня проходит одно лицо», — объясняет Чехов свой замысел (П 2, 173). Не то ли самое можно сказать о «Мертвых душах», каждая глава которых составляет «особый рассказ» и в то же время через все главы проходит «одно лицо»?

Бричка, на которой чеховские герои отправляются в плавание по «морю житейскому», описана, что неоднократно отмечалось в литературе, с не допускающим сомнений сходством.

«В ворота гостиницы губернского города NN въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка, в каких ездят холостяки: отставные подполковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие около сотни душ крестьян, — словом, все те, которых называют господами средней руки. В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок, нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод».[2]

Кажется, что Чехов, начиная «Степь», перечитал первый абзац гоголевского повествования: настолько конкретные детали описания, сама ритмика фразы похожи на гоголевские:

---

[2] Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. М. 1967. С. 7.

«Из N., уездного города Z-ой губернии, ранним июльским утром выехала и с громом покатила по почтовому тракту безрессорная ошарпанная бричка, одна из тех допотопных бричек, на которых ездят теперь на Руси только купеческие приказчики, гуртовщики и небогатые священники. Она тарахтела и взвизгивала при малейшем движении; ей угрюмо вторило ведро, привязанное к ее задку, — и по одним этим звукам да по жалким кожаным тряпочкам, болтавшимся на ее облезлом теле, можно было судить о ее ветхости и готовности идти в слом.

В бричке сидело двое N-ских обывателей: N-ский купец Иван Иваныч Кузьмичев, бритый, в очках и соломенной шляпе, больше похожий на чиновника, чем на купца, и другой — отец Христофор Сирийский, маленький длинноволосый старичок в сером парусиновом кафтане, в широкополом цилиндре и в шитом, цветном поясе» (7, 13).

Такое сходство, однако, сразу же подчеркивает и различие: бричка словно прокатилась через эти, прошедшие между написанием «Мертвых душ» и «Степи», десятилетия русской жизни. Из красивой она стала ошарпанной, потеряла рессоры, *тогда* на ней ездили господа средней руки: отставные полковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие сотню душ, — *теперь* же ездят только купеческие приказчики, гуртовщики и небогатые священники. Эта опорная точка в описании позволяет обозначить и более существенные раличия между старым и новым сюжетом: схема «приезд — отъезд» («Мертвые души») меняется на противоположную, чеховский экипаж выезжает из города и только в конце повести возвращается в него; главным пассажиром этого экипажа оказывается не хитроумный приобретатель-аферист, а ребенок, и — самое существенное — души, с которыми он сталкивается в своем путешествии, — не «мертвые», а живые, не эксплуатирующие, а страдающие.

Но здесь же, уже в первом чеховском описании, возникает ненавязчивая деталь, подчеркивающая по-гоголевски широкий масштаб, размах художественного изображения при всей единичности и случайности фабулы. Ю. В. Манн убедительно показал, что внешне ненужное, даже нелепое определение на первой странице гоголевской поэмы («два *русские* мужика») тесно связано с ее концепцией: «Россия открывается Гоголю в целом и со стороны. Со стороны — не в том смысле, что происходящее в ней не касается писателя, а в том, что он видит Россию всю, во всей ее „громаде"».[3] Такой угол зрения, который постоянно будет обнаруживаться впоследствии, дан в первой же фразе «Степи» — *«теперь на Руси»*.

Достаточно очевидно и «гоголевское» происхождение приема «слома» повествования, когда «лирическое отступление сменяется подчеркнутой дорожной прозой»,[4] и чисто гоголевские «сти-

---

[3] Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М. 1978. С 277.

[4] Бердников Г. Гоголь и Чехов // Вопр. лит. 1981. № 8. С. 145. — Характерно, что приведенный Г. П. Бердниковым пример появится лишь в окончательном варианте повести, вначале такая связь была менее очевидна, причем это место подверглось, пожалуй, самому существенному редактированию (см. 7, 46 и 7, 525—526).

листические метки», мелькающие на других страницах «Степи». Кроме случаев, отмеченных Г. П. Бердниковым и А. М. Турковым,[5] можно припомнить еще выполненное в манере гоголевского «скрытого гротеска» описание мебели на постоялом дворе: «Да и стулья не всякий решился бы назвать стульями. Это было какое-то жалкое подобие мебели с отжившей свой век клеенкой и с неестественно загнутыми назад спинками, придававшими стульям большое сходство с детскими санями. Трудно было понять, какое удобство имел в виду неведомый столяр, загибая так немилосердно спинки, и хотелось думать, что тут виноват не столяр, а какой-нибудь проезжий силач, который, желая похвастать своей силой, согнул стульям спины, потом взялся поправлять и еще больше согнул» (7, 31). Или еще один фрагмент — описание еды кучера Дениски: «Дениска решительно взял пирог и, отойдя далеко в сторону, сел на земле спиной к бричке. Тотчас же послышалось такое громкое жеванье, что даже лошади обернулись и подозрительно поглядели на Дениску» (7, 22).

Развертывание намеченного в «лирических отступлениях» гоголевской «поэмы» представляют и некоторые другие образные элементы чеховской повести, которые писатель называл «стихи в прозе» (П 2, 182).

«Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного прекрасного далека тебя вижу... Но какая же непостижимая тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце? Какие звуки болезненно лобзают, и стремятся в душу, и вьются около моего сердца?» — начиналось знаменитое отступление в одиннадцатой главе «Мертвых душ».[6] И в «Степи» герою слышится «тихая, тягучая и заунывная, похожая на плач» песня женщины, которая воспринимается как песня погибающей травы: «...она все-таки просила у кого-то прощения, и клялась, что ей невыносимо больно, грустно и жалко себя...» (7, 24).

«Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где разгуляться и пройтись ему?» — продолжалось то же самое отступление.[7] И этот намек развертывается у Чехова в картину сказочной богатырской дороги: «Что-то необыкновенно широкое, размашистое и богатырское тянулось по степи вместо дороги... Своим простором она возбудила в Егорушке недоумение и навела его на сказочные мысли. Кто по ней ездит? Кому нужен такой про-

---

5 Там же; Турков А. М. А. П. Чехов и его время. М. 1980. С. 110.
6 Гоголь Н. В. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 5. С. 258—259.
7 Там же. С. 259.

стор? Непонятно и странно. Можно, в самом деле, подумать, что на Руси не перевелись еще громадные, широко шагающие люди, вроде Ильи Муромца и Соловья Разбойника, и что не вымерли еще богатырские кони» (7, 48).

Направление трансформации гоголевских образов в обоих случаях сходное: символический мотив конкретизируется, мотивируется восприятием ребенка, сохраняя при этом свой обобщающий, выходящий за пределы эмпирического сюжета потенциал.

Есть в «Степи» и своя вставная повесть — рассказы Пантелея о разбойниках (об их функции пойдет речь далее).

В чеховской повести возникают образы, ориентированные и на иные художественные системы русской классики, ориентированные не прямо, а каким-то намеком, дальним отзвуком. «Одна баба поднимается и, взявшись обеими руками за измученную спину, провожает глазами кумачовую рубаху Егорушки. Красный цвет ей понравился, или вспомнила она про своих детей, только долго стоит она неподвижно и смотрит вслед...» (7, 18). Что-то некрасовское видится в этой мимолетной, но все же данной крупным планом сцене.

Вокруг графини Драницкой, другой женщины, появляющейся в повести, — тургеневская атмосфера загадочности и очарования.

Бунтарь Соломон с его предельностью желаний и требований к жизни, «идейным экстремизмом» заставляет вспомнить уже о Достоевском. Пачку денег бросали в камин в «Идиоте» — свои деньги «спалил в печке» неистовый Соломон.

Однако ни о какой «стилизации», тем более «заимствовании» в данном случае речи быть не может. Такие и подобные детали и эпизоды возникают в чеховской повести как знак большой традиции. Чехов заставляет вспомнить только то, что и сегодня, в его время, воспроизводит русская действительность, поверяет литературу жизнью. Причем эти образные элементы переосмысляются, вступают в новые взаимосвязи.

«...Выходит у меня нечто странное и не в меру оригинальное», — писал Чехов Григоровичу в процессе работы (П 2, 173). Эта «странность и оригинальность» аналитически и сегодня вряд ли понятна до конца.

Работы о чеховской повести обычно строятся таким образом: сначала ведется разговор о персонажах, о специфике детского восприятия и его функции, о конфликтах Егорушки с миром, затем — о пейзажном мастерстве Чехова и обобщающем смысле этих пейзажей. При таком подходе заглавие и подзаголовок повести как бы меняются местами: на первом плане — «история одной поездки», а «степь» оказывается ее фоном. Первым, вероятно, прочел повесть таким образом Григорович: «Прочел Вашу „Степь" и начал Вам писать о ней, но бросил письмо, так как конца ему не видел, скажу только: рама вели-

ка для картины, величина холста непропорциональна сюжету».[8] Но дело в том, что для Чехова главным был тот сюжет, который почтенный писатель старой школы считал «рамой» тот «персонаж», который вынесен в заглавие, — степь. Письма писателя не оставляют на этот счет никаких сомнений. «Для почина взялся описать степь, степных людей и то, что я пережил в степи» (П 2, 170). «Для дебюта в толстом журнале я взял степь, которую давно уже не описывали. Я изображаю равнинную лиловую даль, овцеводов, жидов, попов, ночные грозы, постоялые дворы, обозы, степных птиц и проч.» (П 2, 173). «В небольшой повести я изображаю степь, степных людей, птиц, ночи, грозы и проч.» (П 2, 178).

Пейзажные картины в чеховской повести — никакие не отступления, не фон и не рама. Они — самостоятельный предмет изображения и лирической рефлексии повествователя. Чехов пишет не человека на фоне природы (такова была традиция, к которой и апеллировал Григорович), а степь с включенными в нее людскими судьбами, пишет не «жанр», а «пейзаж». В повести параллельно текут, сложно соотносясь и пересекаясь, образуя своеобразный контрапункт, две сюжетные линии, жизнь природы и жизнь человека. В этом и была, вероятно, прежде всего оригинальность, которую осознавал и сам писатель: пейзаж, который обычно занимал в литературе подчиненное место, стал здесь самостоятельным сюжетом, жизнь природы — предметом специального интереса. В этом смысле трудно сопоставить со «Степью» какое-либо другое большое прозаическое произведение русской классики, ибо всюду — от пушкинского описания метели в «Капитанской дочке», через упоминаемые Чеховым пейзажи «степного короля» Гоголя, до тургеневских и толстовских пейзажей — пейзажные элементы в составе художественного целого имели функциональный характер, были именно «рамой»: аккомпанировали психологическому состоянию героя, контрастировали с ним, играли роль экспозиционной заставки и т. п.

«Какова основная тема Чехова? Скажу наивные слова. Это экология. Это человек в мире, им истребляемом», — дал броскую и точную формулу В. Б. Шкловский.[9] Потом эта тема уйдет в подтекст, будет подспудно определять течение жизни и критерии оценки чеховских героев, но здесь, в «Степи», она — едва ли не уникальный для Чехова случай — дается прямо, открытым текстом. Поэтому чеховская повесть выглядит эпиграфом к его последующему творчеству, здесь даны некоторые константы, постоянные и глубинные свойства его художественного мира.

Очень распространенными являются суждения о том, что все события повести пропущены через восприятие девятилетне-

[8] Переписка А. П. Чехова: В 2 т. Т. 1. С. 293.
[9] Шкловский В. Б. Энергия заблуждения. М. 1981. С. 295.

го Егорушки. А. П. Чудаков, опираясь на отзывы критиков — современников Чехова, заметивших это свойство композиционной структуры повести, но оценивавших его чаще всего отрицательно, убедительно оспорил такую точку зрения: «Картины жизни и события в „Степи" — не некие кирпичи, кладущиеся в здание характера героя. Они относительно самостоятельны... Егорушка выполняет в повести в основном сюжетно-композиционную роль, являясь своеобразным стержнем для картин природы, людей, размышлений повествователя».[10]

Действительно, композицию повести организует не взгляд героя, а слово повествователя, для которого маленький герой является одной из возможных точек зрения на изображаемое.

В восьми главах повести — пять дней путешествия Егорушки и — помимо мелких вкраплений — семь развернутых пейзажных фрагментов, выстраивающихся в определенный смысловой ряд. Сначала — экспозиционный утренний пейзаж и переход к дневному зною, когда «трава поникла и жизнь замерла» (7, 16—18). Потом — развернутая картина томительного дневного зноя, когда плачет уже погибшая трава, а время точно застыло и остановилось (7, 23—26). Третий пейзаж — вечерний: в природе назревает бунт, собирается гроза, гремит гром, но «невидимая гнетущая сила мало-помалу сковала ветер и воздух, уложила пыль и опять, как будто ничего не было, наступила тишина» (7, 28—30). В четвертой главе — замечательный ночной пейзаж, перерастающий в философское размышление повествователя о красоте, которая обязательно должна быть услышана, воспета (7, 45—46). Пятый пейзаж — снова утренний, но уже иной по настроению, перекликающийся не с первым, а с предшествующим ночным: не томление степи является его доминантой, а ее красота, мощь, сила — богатырская дорога, по которой должны ездить великаны, оказывается в центре этого описания (7, 48—49). Следующий пейзаж — снова ночной, прямо соотносящийся, даже по точке зрения («пока долго едешь» — «когда долго смотришь»), с четвертым: опять идет речь об одиночестве, но теперь уже не степи, а заброшенного в нее человека при виде молчаливых и равнодушных звезд; если раньше подчеркивалось слияние со степью («душа дает отклик прекрасной, суровой родине»), то теперь — мучительное несовпадение с ней («мысли и душа сливаются в сознание одиночества»). Наконец, седьмой пейзаж (7, 84—88) оказывается кульминацией этой линии повести. Гроза, которая назревала ранее, без которой томилась природа, теперь разразилась. Жуткой и все же прекрасной картиной бунта степи с озорничающим видом разлохмаченной тучи, свистящим ветром, сердитым громом — и обычными мужиками, которые кажутся великанами, завершается эта сюжетная линия.

---

[10] Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М. 1971. С. 119.

А далее — развязка: короткое, нарочито сухое описание следующего утра: «Уже наступило утро. Небо было пасмурно, но дождя уже не было» (7, 90). И затем — такой же «информационный» вид города, в котором теперь предстоит жить герою (7, 92). Степь с ее чудесами, бесконечным разнообразием и красотой осталась позади, за спиной. В последней главе акцентировано иное: «темный и хмурый» корпус гостиницы, «серый забор с широкими щелями» (такой забор — постоянная примета провинциального города в будущих чеховских повестях). Эти детали перекликаются с острогом, закопченными кузницами, кладбищем — приметами города, который покинул герой. Противопоставление «город — степь» чрезвычайно существенно и полно скрытого напряжения: поэзия познания естественного мира природы сменяется прозой будничного городского существования. Но это — тот мир, где предстоит теперь жить герою: «Егорушка почувствовал, что с этими людьми для него исчезло навсегда, как дым, все то, что до сих пор было пережито; он опустился в изнеможении на лавочку и горькими слезами приветствовал новую, неведомую жизнь, которая теперь начиналась для него...» (7, 104).

Степные пейзажи, цепляясь друг за друга, не просто связываются в цельную сюжетную линию. Они «простроены» изобразительными деталями и смысловыми перекличками, создавая сложную систему лейтмотивов чеховской прозы. Томительное втягивание брички в степь в первом описании передается через многократное упоминание ветряной мельницы, к которой путники едут полдня, но никак не могут до нее добраться. И переход ко второму пейзажному фрагменту будет подчеркнут той же деталью: «Увидел он то же самое, что и видел до полудня: равнины, холмы, небо, лиловую даль; только холмы стояли поближе, да не было мельницы, которая осталась далеко позади» (7, 23). Безостановочность и медленность движения подчеркиваются неоднократным упоминанием о коршуне, все так же одиноко висящем в небе, грачах (в одном из следующих пейзажей они названы «вчерашними»), бекасах (которые при повторном упоминании тоже оказываются «знакомыми»); и перекати-поле, упомянутые в описании первой, неудавшейся, грозы, снова появятся в последнем грозовом пейзаже.

Степь оказывается в чеховской повести грандиозным целостным образом-персонажем, пространством (едва ли не существом!), живущим своей жизнью, по своим особым законам, которые, однако, вполне соотносятся с человеческими страстями и проблемами. Она постоянно описывается в метафорических категориях, путем олицетворения:

«...Вдруг вся широкая степь сбросила с себя утреннюю полутень, улыбнулась, и засверкала росой» (7, 16); «...Степь, холмы и воздух не выдержали гнета и, истощивши терпение, измучившись, попытались сбросить с себя иго. Из-за холмов неожиданно показалось пепельно-седое кудрявое обла-

ко. Оно переглянулось со степью — я, мол, готово — и нахмурилось» (7, 28); «Едва зайдет солнце и землю окутает мгла, как дневная тоска забыта, все прощено, и степь легко вздыхает широкой грудью» (7, 45).

И особенно резкий и характерный пример:

«В садике трещала маленькая мельничка, поставленная для того, чтобы пугать зайцев. Больше же около дома не было видно и слышно ничего, кроме степи» (7, 30).

Большинство такого рода метафор отнюдь не мотивированы восприятием Егорушки, они даны в кругозоре повествователя. И при этом они строго организованы: создают смысловые доминанты, позволяющие перебросить мостик от сюжета «степного» к сюжету «человеческому».

Мотив одиночества степи,который наиболее отчетливо звучит в четвертом, ночном пейзаже, сопровожден многочисленными деталями — обертонами: одинок коршун, думающий о скуке жизни, одинок тополь, одинока могила в степи, в которой — одинокая душа. И соотносится это с трагическим одиночеством человека на фоне неба и звезд, о котором идет речь в шестом пейзаже:

«Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, когда остаешься с ними с глазу на глаз и стараешься постигнуть их смысл, гнетут душу своим молчанием; приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной...» (7, 67).

Мотив гибнущей даром красоты степи, не находящей отклика, никем не воспетой, из того же четвертого пейзажа отзовется в одной из следующих пейзажных деталей: «На берегу стояло несколько верб, но тень от них падала не на землю, а на воду, где пропадала даром...» (7, 36). И в дальнейшем он будет соотнесен с гибнущей даром силой и мощью «озорника», «лишнего человека» Дымова.

В чем причина одиночества, почему красота гибнет даром? Богатство природы нуждается в певце, размашистые дороги — в богатырях. Но призыв степи: «Певца, певца!» — безнадежен, богатыри, великаны появятся только в воображении Егорушки. В реальной же степи едут, что-то ищут, живут совсем другие люди: в соотнесении с образом степи возникает в чеховской повести образ человеческий, многообразие конкретных персонажей, за которым — сходство судьбы. Об «образах», «чертах характера» Кузьмичева или Варламова в «Степи» писали неоднократно, о том, что объединяет эти образы в нечто целое, — гораздо реже.

Отметим прежде всего, что многие герои повести соотнесены с природой.[11] Точно так же, как степь описана при помощи системы метафор-олицетворений, люди ненавязчиво даны в систе-

---

[11] Некоторые из такого рода сравнений отметили в свое время М. Л. Семанова (Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та. 1955. Т. 107. С. 85) и В. Назаренко (Октябрь. 1963. № 8. С. 204).

ме природных сравнений: с цаплей сравнивается поющая тоскливую песню женщина, «взмахивал фалдами, слово крыльями», хозяин постоялого двора, на «ощипанную птицу» похож его брат Соломон. «На Егорушку пахнуло легким ветерком, и показалось ему, что какая-то большая черная птица пронеслась мимо и у самого лица его взмахнула крыльями», — так описано появление графини Даницкой. А чуть позднее при взгляде на нее мальчик вспоминает «одинокий, стройный тополь, который он видел днем на холме». На животное делается похожим возчик Вася, когда он живьем съедает пескаря, большого, искреннего пса напоминает кучер Дениска, играющий с малолетками. Иногда такое сравнение дается более скрытно: при многочисленных упоминаниях о кружении по степи Варламова возникает ассоциация с кружащим в небе коршуном.

Иногда Чехов словно играет такой взаимообратимостью человека и природы. «...Из-под сального одеяла выглянула другая кудрявая головка на тонкой шее, за ней третья, потом четвертая... Если бы Егорушка обладал богатой фантазией, то мог бы подумать, что под одеялом лежала стоглавая гидра», — так неожиданно (причем — от повествователя, минуя сознание ребенка) описаны дети на постоялом дворе (7, 38). Этот эпизод откликается в повести еще раз, где сравнение приобретает другое направление, от человека к природе, к той же степи: «...вся степь пряталась во мгле, как дети Мойсея Мойсеича под одеялом» (7, 45).

Однако в чеховской повести нет символического уподобления человека и природы (в одном из писем Чехов с иронией говорит о «пантеизме», который обнаружил в повести какой-то критик). Важны в данном случае ряды метафорических соответствий; они принадлежат повествователю и подчеркивают внутреннее, глубинное родство человека и мира. Но на поверхности, во внешнем сюжете — мучительный разлад между ними. Люди живут в степи, едут через степь, но не замечают, не чувствуют ее красоты. Кружит по степи Варламов, озорничает Дымов, угодничает Мойсей Мойсеич, исступленно обличает неправду Соломон, рассказывает свои страшные истории Пантелей — но ни у кого не хватает желания и времени оглянуться вокруг. «Едешь, едешь, прости господи, взглянешь вперед, а степь все такая ж протяженно-сложенная, как и была: конца краю не видать. Не езда, а чистое поношение» (7, 94), — вот и все, что увидел в пятидневной поездке добрейший и тонкий отец Христофор. (Этим и объясняются слова Чехова в письме Григоровичу о «степи, которую забыли», о «залежах красоты, которые остаются еще нетронутыми».) Они все в разной степени, но все же несчастны, эти люди, скованы какой-то невидимой силой. Чехов не только констатирует это, он ставит диагноз. Внутренняя тема «человеческой» линии сюжета намечена в первом же диалоге Кузьмичева и отца Христофора.

«Не за худом едешь, а за добром. Ученье, как говорится, свет, а неученье — тьма... Умственность, воспринимаемая с верой, дает плоды, богу угодные», — напутствует мальчика отец Христофор (7, 15).

«Польза разная бывает... Ежели все пойдут в ученые да в благородные, тогда некому будет торговать и хлеб сеять. Все с голоду поумирают», — возражает купец Кузьмичев (7, 15).

За душу ребенка воюют закоренелый романтик, идеалист и расчетливый прагматик с никогда не исчезающим с лица выражением сухости (деталь, многократно подчеркнутая в повести). И дальше этот контраст неоднократно воспроизводится в повести: Соломон, сжигающий деньги, — и его брат Мойсей Мойсеич с сокрушенным: «Так жалко, так жалко! Тебе не надо, так отдай мне»; «коршун» Варламов — и загадочно-красивая «черная птица» Драницкая.

Но спор этот — на словах. Он уже решен самой жизнью. Ведь хозяин в степи — Варламов, и добрейший отец Христофор тоже втянут в бесконечную деловую карусель и вполне профессионально считает деньги на постоялом дворе. Романтики, озорники, поэтические натуры томятся, мечутся, иногда заходятся в бессильной ненависти — Варламовы и Кузмичевы властно и сухо делают свое дело. Но какие-то общие — социальные — законы мешают им видеть красоту, гармонию, разнообразие реального мира.

Дело здесь не только в том духе «коммерции» и голого практицизма, который почти все определяет в жизни людей в степи. Есть тут и другие причины, которые уходят куда-то в психологические глубины национального характера. Разговор возчиков, новых спутников Егорушки, изображен следующим образом: «Из этого разговора Егорушка понял, что у всех его новых знакомых, несмотря на разницу лет и характеров, было одно общее, делавшее их похожими друг на друга: все они были людьми с прекрасным прошлым и с очень нехорошим настоящим; о своем прошлом они, все до одного, говорили с восторгом, к настоящему же относились почти с презрением» (7, 64). Ирония повествователя здесь предельно наглядна. Чуть позднее, в комментарии к страшным рассказам Пантелея, она будет переведена в серьезный план и объяснена: «Теперь Егорушка все принимал за чистую монету и верил каждому слову, впоследствии же ему казалось странным, что человек, изъездивший на своем веку всю Россию, видевший и знавший многое, человек, у которого сгорели жена и дети, обесценивал свою богатую жизнь до того, что всякий раз, сидя у костра, или молчал, или же говорил о том, чего не было» (7, 72).

Психологическая привычка подменять реальную жизнь и подлинное переживание иллюзией вымысла или ностальгическими сожалениями, так же, как причины социальные, мешает проникновению чеховских героев в мир, отделяет их от богатой и многокрасочной жизни степи.

Лишь один герой повести прорывает, сламывает эти барьеры. Сразу же после страшных рассказов Пантелея у костра появляется незнакомец. Его появление описано так, будто он возникает из глубины самой степи, является ее посланцем: «...мигавший свет словно расступился, с глаз спала завеса и подводчики вдруг увидели перед собой человека» (7, 74). И первое, что замечают сидящие у костра, — улыбка, «одна из тех заразительных улыбок, на которые трудно не ответить тоже улыбкой». Потом идут другие портретные детали: человек лет тридцати, некрасивый собой и ничем не замечательный, высокий хохол, длинноносый, длиннорукий и длинноногий. Но он, Константин Звоных, из Ровного, — единственный бесспорно и подлинно счастливый герой чеховской повести (так в ее сюжете возникают и некрасовские мотивы поэмы о поисках счастливого). Любовь переполняет его, дает ему подлинное переживание мира, на мгновение преображает и тех, кто сидит у костра: «При виде счастливого человека всем стало скучно и захотелось тоже счастья» (7, 77).

Константин уходит дальше, «туда, где светился огонек, чтобы поведать чужим людям о своем счастье», — и сразу же, в следующей сцене, в повести в первый и последний раз появляется таинственный Варламов. Он изображен в спокойном утреннем свете. Портрет «хозяина степи» лишен всякой поэзии, скрыто ироничен: *малорослый* серый *человечек,* обутый в *большие* сапоги, сидящий на некрасивой лошаденке. Любовь преображала некрасивого Константина, возвышала его, здесь же первоначальный «масштаб» героя никак не скорректирован. Малорослый серый человечек, почему-то надевший большие сапоги, — таковы приметы не только облика, но и души. Но он тоже — закономерное порождение национальной жизни: в портрете отмечено еще «простое, русское (вспомним Гоголя!), загорелое лицо» и «сознание силы и привычной власти над степью».

Композиционный стык этих трех сцен в шестой главе повести принципиален. Без всяких опосредований в сюжете «Степи» сталкиваются страшный *вымысел* (рассказы Пантелея), высокая *поэтическая реальность* (история любви Константина) и *прозаическая, деловитая, скучная действительность* (Варламов). Формально торжествует третья, варламовская, но реальная — художественная — победа остается на стороне второй: подлинной поэзией и человечностью овеяна сцена у костра.

Люди у костра, миг понимания и единения — эта сцена откликнется потом в «Студенте», в повести «В овраге».

В «Степи» герои не столько вступают в конфликт между собой, сколько проверяются степью. И выдерживает испытание только один: тот, кто счастлив сам и идет от огонька к огоньку рассказывать об этом другим.

«Вся энергия художника должна быть обращена на две силы: человек и природа», — писал Чехов во время работы над «Степью» в неоднократно цитировавшемся уже письме Григоровичу (П 2, 190). Действительно, за внешне непритязательной историей прорисовывается такое масштабное сопоставление, которое и находит воплощение в двух контрапунктных сюжетных линиях. А поверх этого контрапункта звучит в повести продиктованное «энергией художника» прямое слово повествователя, напряженная мысль — *дума* — *о России.*

Одиночество, счастье, любовь, подлинная и мнимая свобода — вокруг этих вечных (и специфически чеховских) тем, мотивов и вырастают «стихи в прозе». И они тоже вступают в диалог между собой.

«Русский человек любит вспоминать, но не любит жить», — комментирует Чехов ностальгические рассказы возчиков о прекрасном прошлом (7, 64).

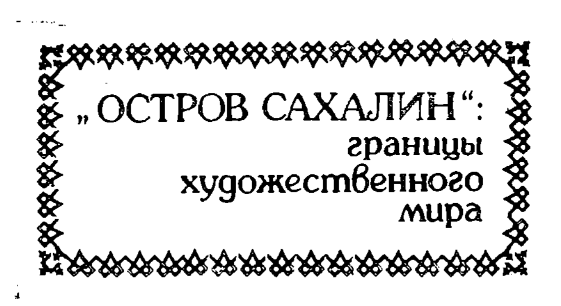
«Жизнь страшна и чудесна, а потому какой страшный рассказ ни расскажи на Руси, как ни украшай его разбойничьими гнездами, длинными ножиками и чудесами, он всегда отзовется в душе слушателя былью...» — подводится итог страшным рассказам Пантелея (7, 72—73).

«Наша матушка Россия всему свету га-ла-ва!» — прокричит Кирюха, нарушив молчание после рассказа счастливого Константина. И снова ироничный комментарий повествователя: «Степное эхо подхватило его голос, понесло, и казалось, по степи на тяжелых колесах покатила сама глупость» (7, 78).

«Жизнь наша пропащая, лютая!» — говорит озорник Дымов во время грозы (7, 84).

Наконец, последняя фраза повести: «Какова-то будет эта жизнь?» (7, 104). Она, как и начало, снова возвращает к Гоголю: «Русь, куда ж несешься ты? Дай ответ». Кажется, у Чехова вопрос поставлен более локально, в связи с конкретной судьбой, но, в сущности, это тот же самый «гоголевский вопрос».

Не мучительными ли поисками ответа на него была вызвана поездка на Сахалин, через бескрайние пространства русской природы и жизни?



Справедливо и много размышляя о том, какое место в биографии Чехова занимает поездка на Сахалин, каковы ее мотивы, как она отразилась в чеховской беллетристике, мы, как правило, хуже представляем себе место *книги* «Остров Сахалин» в чеховском творчестве.

Обвинительный акт российскому самодержавию? — Безусловно.

Гуманизм, глубокое сочувствие к народным страданиям? — Конечно.

Характерное для писателя отсутствие сенсационности, внимание к быту, к будничным проявлениям зла? — Да.

Большой общественный резонанс? — Примеры на этот счет приводились неоднократно.

Но ведь книга написана гениальным художником, уже опубликовавшим «Степь» и «Скучную историю», вскоре после поездки создавшим «Дуэль» и «Палату № 6». Как же соотносится «Остров Сахалин» с другими чеховскими произведениями? Здесь и возникает проблема, нащупанная уже современниками писателя.

«Со времени публикации „Сахалина” в журнале „Русская мысль” до выхода X тома собрания сочинений Чехова разноречивы были отзывы критиков (и читателей) о жанре этого произведения, — пишет М. Л. Семанова. — Для многих это был научно достоверный, обстоятельный трактат, отличающийся обилием материала, сухостью изложения... Некоторые современники утверждали, что для самого автора это был лишь научный труд...

Однако многие современники еще при первом знакомстве с чеховскими сахалинскими очерками увидели в них живые зарисовки наблюдательного талантливого художника, отметили тонко очерченные характеры и пейзажи... При жизни Чехова наиболее обстоятельно и точно о своеобразии жанра „Сахалина" как очеркового произведения, в котором сочетаются научные, публицистические и художественные элементы, и общественном значении книги сказал А. И. Богданович» (14, 799—800).

Линия «сочетания», как и линия «разъединения» «Сахалина» с другими чеховскими произведениями, дотянулась до наших дней. Для одних литературоведов чеховская книга «соединяет научное исследование и художественное произведение»,[1] «сочетает в себе глубину и точность подлинно научного исследования с художественностью».[2] Для других же представляет собой «разностороннее добросовестное исследование»[3], «научно-документальную книгу»,[4] «и по форме, и по содержанию прежде всего очерк, научный трактат».[5]

Проблема жанра «Сахалина» объективно выдвигается в центр внимания и оказывается ключом для понимания как самой чеховской книги, так и ее места в творчестве Чехова. Но — обо всем по порядку.

1

Мысль о поездке на каторжный остров возникает у Чехова, вероятно, уже летом 1889 г. (14, 743). После напряженной подготовительной работы, изучения целой библиотеки книг — долгое восьмимесячное путешествие (с 18 апреля по 8 декабря 1890 г.), 3 месяца и 2 дня (П 4, 139) на самом Сахалине. И затем — несколько лет работы над книгой. Еще в апреле 1895 г. писатель вносит в корректуру отдельного издания поправки (книга выйдет в мае).

Чехов ездил за границу, боролся с холерной эпидемией, опубликовал «Дуэль», «Палату № 6», «Рассказ неизвестного человека», «Черного монаха», около двух десятков рассказов — «Сахалин» все время был с ним. Вся первая половина 90-х годов проходит под знаком работы над сахалинской книгой. Восьмимесячная поездка — и почти шесть лет писания. И все это время в иерархии чеховских замыслов работа над книгой — на одном из первых мест.

«Целый день сижу, читаю и делаю выписки. В голове и на

---

1 Захаркин А. Ф. Сибирь и Сахалин в творчестве А. П. Чехова // Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина. Т. 248. М. 1968. С. 309.

2 Есин Б. И. Чехов-журналист. М. 1977. С. 44.

3 Бердников Г. П. А. П. Чехов: идейные и творческие искания. Л. 1970. С. 270.

4 Полоцкая Э. А. А. П. Чехов: Движение художественной мысли. М. 1979. С. 145.

5 Бердников Г. Чехов и Достоевский // Вопр. лит. 1984. № 2. С. 119.

бумаге нет ничего, кроме Сахалина. Умопомешательство. Mania Sachalinosa» (П 4, 19) (пишется еще до поездки).

«...Работа ради куска хлеба мешает мне заниматься Сахалином» (П 4, 157). И это говорится во время работы над «Дуэлью»!

«Сахалин подвигается. Временами бывает, что мне хочется сидеть над ним 3—5 лет и работать над ним неистово, временами же в часы мнительности взял бы и плюнул на него. А хорошо бы, ей-богу, отдать ему годика три! Много я напишу чепухи, ибо я не специалист, но, право, напишу кое-что и дельное. А Сахалин тем хорош, что он жил бы после меня сто лет, так как был бы литературным источником и пособием для всех, занимающихся и интересующихся тюрьмоведением» (П 4, 266). (А ведь своим рассказам, по воспоминаниям Бунина, Чехов предсказывал не столетнюю, а семилетнюю жизнь.)

«Вы пишите, что я бросил „Сахалин". Нет, сие мое детище я не могу бросить. Когда гнетет меня беллетристическая скука, мне приятно бывает браться не за беллетристику» (П 5, 105). «Мое детище» — редко о каком из своих замыслов Чехов говорит так ласково; отметим также отделение книги от «беллетристики», т. е. намек на какую-то особую ее природу.

«Мой „Сахалин" — труд академический, и я получу за него премию митрополита Макария. Медицина не может теперь упрекать меня в измене: я отдал должную дань учености и тому, что старые писатели называли педантством. И я рад, что в моем беллетристическом гардеробе будет висеть и сей жесткий арестантский халат. Пусть висит!» (П 5, 258). По мнению М. Л. Семановой, ссылка на премию митрополита Макария имела шуточный характер, эту премию получали за учебники по предметам, преподававшимся в духовных учебных заведениях (14, 800). И снова заметим границу, которую намечает писатель между своей беллетристикой и книгой о Сахалине.

Наконец, суждение, предваряющее выход отдельного издания: «Итак, „Сахалин" мы выпускаем, не дожидаясь разрешения. Книга выходит толстая, с массою примечаний, анекдотов, цифр...» (П 6, 37). Примечания, анекдоты, цифры... Лаконичные чеховские указания уже намечают общий принцип подхода к «Острову Сахалину», основные структурные элементы книги.

М. Л. Семанова отметила, что книги довольно четко делится на две части: «Первые тринадцать глав строятся как очерки путевые (передвижение повествователя по Северному, а затем Южному Сахалину); главы XIV—XXIII — как очерки проблемные» (14, 783). Это разграничение, в общем, бесспорно. Однако помимо такого «материального» членения текста нужно учитывать наличие в каждой из этих частей, во всей книге, двух тематических линий: история чеховского путешествия и жизнь человека на каторге. Постоянно переплетаясь, создавая свое-

образный контрапункт, эти линии и создают внутреннее структурное единство книги. Ведущей, естественно, оказывается история путешественника (Чехов вовсе не маскирует себя неким «образом автора», но в то же время и не акцентирует субъективность взгляда). Его движение в пространстве и во времени, осмысление им увиденного, его *ищущая мысль* и становятся магистральным «сюжетом» книги. А главным изобразительным элементом становится, как сказал сам Чехов в приведенном ранее письме, *«анекдот»* (так некоторые линии раннего творчества продолжаются в «Сахалине»).

В тщательном, развернувшемся в последние годы изучении чеховской поэтики выявлен — преимущественно усилиями З. С. Паперного — ряд художественных «единиц», имеющих между собой очевидное сходство: каждая из них в соответствии с чеховским принципом краткости строится путем отражения большого через малое. Такова чеховская лейтмотивная деталь, которая «соотнесена с данным эпизодом, с движением сюжета, с конфликтным столкновением образных тем»,[6] таковы записные книжки, представляющие собой «не заготовки к будущим рассказам, повестям и пьесам, но своего рода микропроизведения»,[7] таковы «микросюжеты», аккомпанирующие основному действию «Чайки» и «вступающие друг с другом в сложные и напряженные отношения».[8]

Пора, видимо, осознать этот принцип как один из универсальных в поэтике Чехова, объединяющий прозу и драму, появляющийся еще на стадии творческого замысла. «Анекдот» в «Острове Сахалине» типологически родствен «микросюжету» или записи в записной книжке. Он тоже — «микропроизведение», освещающее и поясняющее главный сюжет, иллюстрирующее ту или иную затрагиваемую тему. Таких «анекдотов» в «Сахалине» более шестидесяти. Иногда они разрастаются, превращаются в самостоятельный вставной сюжет (наиболее очевидный пример — «Рассказ Егора» — 14, 101—106), иногда это небольшая сценка, но чаще всего — услышанный, рассказанный, записанный *факт*, лишенный, казалось бы, всякой эмоциональности, но на самом деле, при включении в магнитное поле книги, в сопоставлении с другими «анекдотами», приобретающий самые разные эмоциональные оттенки. Без понимания функции «анекдота» в сахалинской книге невозможно постичь подлинное богатство ее интонаций при внешней сухости, наполненности «цифрами и примечаниями» (так и возникло мнение о добросовестном очерке, статистическом отчете — не более).

Действительно, интонация книги может показаться сухой,

---

6 Паперный З. С. Записные книжки Чехова. М. 1976. С. 123.

7 Там же. С. 20.

8 Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М. 1982. С. 158.

почти протокольной. Чехов посещает тюрьмы, идет из селения в селение, из дома в дом, с севера на юг, подробно перечисляет состав населения, его занятия, ссылается на многочисленные научные труды.

«Летом 1890 г., в бытность мою на Сахалине, при Александровской тюрьме числилось более двух тысяч каторжных, но в тюрьме жило около 900. Вот цифры, взятые наудачу: в начале лета, 3 мая 1890 г., довольствовалось из котла и ночевало в тюрьме 1279, в конце лета, 29 сентября, 675 человек» (14, 94).

«Во всех этих трех селениях жителей 46, в том числе женщин 17. Хозяев 26. Люди здесь все основательные, зажиточные, имеют много скота и некоторые даже промышляют им» (14, 197).

«На Сахалине 5 школ, не считая Дербинской, в которой за неимением учителя, занятий не было. В 1889—1890 гг. обучалось в них 222 человека: 144 мальчика и 78 девочек, в среднем 44 на каждую. Я был на острове в каникулярное время, при мне занятий не было, и потому внутренняя жизнь здешних школ, вероятно, оригинальная и очень интересная, осталась для меня неизвестной» (14, 306—307).

«Делаю выписки из того же отчета, касающегося больничного инвентаря. Во всех трех лазаретах было: гинекологический набор 1, лярингоскопический набор 1, максимальных термометров 2, оба разбиты; термометров „для измерения тела" 9—2 разбиты, термометров „для измерений высокой температуры" 1...» — и т. д. (14, 371).

Дух скрупулезного, дотошного научного отчета, казалось бы, преобладает в «Острове Сахалине». Однако, это не совсем так или же совсем не так.

Уже на второй странице книги в эпически бесстрастное повествование включается упоминание об эксплуатации гиляков в «оригинальной форме»: «Так, николаевский купец Иванов, ныне покойный, каждое лето ездил на Сахалин и брал там с гиляков дань, а неисправных плательщиков истязал и вешал» (14, 42).

И далее, на протяжении всей книги, «анекдоты», «микросюжеты» такого рода выстраиваются в особый ряд, многократно пересекаются и соотносятся, взламывая, взрывая спокойную интонацию примечаний и перечислений. Читатель узнает, что на Сахалине и теперь «люди питаются гнилушками с солью и даже поедают друг друга, но это относится не к туристам и не к чиновникам» (14, 76); автор приводит его в карцер, где сидит старик Терехов, настоящий злодей, по рассказам самих арестантов, убивший на своем веку 60 человек: «... у него будто бы такая манера: он высматривает арестантов-новичков, какие побогаче, и сманивает их бежать вместе, потом в тайге убивает их и грабит, а чтобы скрыть следы преступления, режет трупы на части и бросает в реку» (14, 132); и еще один старик, «с физиономией солдата времен очаковских», который «до такой степени стар, что, вероятно, уже не помнит, виноват он или нет, и как-то странно было слышать, что все это бессрочные каторжники, злодеи...» (14, 195); и женщина, убившая своего ребенка и зарывшая в землю; «...на суде же говорила, что ребенка она не убила, а закопала его живым, — этак, думала,

скорей оправдают... Ульяна горько плакала, потом вытерла глаза и спросила: „Капустки кисленькой не купите ли?"» (14, 197); и история смотрителя тюрьмы Дербина, «убитого арестантом за жестокое обращение»: «Это был еще молодой, но тяжелый, крутой и неумолимый человек. По воспоминаниям людей, знавших его, он всегда ходил в тюрьму и по улицам с палкой, которую брал с собой для того только, чтобы бить людей. Его убивали в пекарне; он боролся и упал в квашню и окровянил тесто. Его смерть вызвала среди арестантов всеобщую радость и они собрали его убийце по мелочам 60 рублей» (14, 149); и еще один служака, майор Николаев, который за истязания каторжных сам «был предан суду и приговорен к каторжным работам» (14, 317); и опять потрясающая история в несколько слов о беглых каторжных, которые «напали на аинское селение, и по-видимому, только ради сильных ощущений занялись истязанием мужчин и женщин, последних изнасиловали — и в заключение повесили детей на перекладинах» (14, 328); а через несколько страниц рассказано о казни через повещание самих этих каторжных, среди которых оказывается невиновный — его снимают с виселицы еще живого, а потом вешают в другой раз (14, 341).

Иногда «анекдот» не сгущает, а разряжает атмосферу, в повествовании появляется — опять-таки, увиденный через факт — юмор, пусть даже горький. Чехов вспомнит сахалинского старожила штабс-капитана Шишмарева, который поселился на острове так давно, что «даже сочинили легенду о „происхождении Сахалина", в которой имя этого офицера тесно связано с геологическими переворотами: когда-то, в отдаленные времена, Сахалина не было вовсе, но вдруг, вследствие вулканических причин, поднялась подводная скала выше уровня моря и на ней сидели два существа — сивуч и штабс-капитан Шишмарев. Говорят, что он ходил в вязаном сюртуке с погонами и инородцев в казенных бумагах называл так: „дикие обитатели лесов"» (14, 189). Или еще одна история — о вежливости японцев, рассказанная как раз в «сухом» примечании: «Японская вежливость не приторна и потому симпатична, как бы много ее ни было перепущено, она не вредит, по пословице — масло каши не портит. Один токарь японец в Нагасаки, у которого наши моряки покупали разные безделушки, из вежливости всегда хвалил все русское. Увидит у офицера брелок или кошелек и ну восхищаться: „Какая замечательная вещь! Какая изящная вещь!" Один из офицеров как-то привез из Сахалина деревянный портсигар грубой, топорной работы. „Ну, теперь, — думает, — подведу я токаря. Увидим, что он теперь скажет". Но когда японцу показали портсигар, то он не потерялся. Он потряс им в воздухе и сказал с восторгом: „Какая прочная вещь!"» (14, 227). Зоркий глаз Чехова ловит и курьезные фамилии каторжников: Шкандыба, Желудок, Безбож-

ный, Зевака; в другом селении снова девять человек Безбожных, Зарывай, Река, Бублик, Сивокобылка и т. д., встречается даже каторжный, которого зовут Наполеоном. Чехов не забудет привести и фразу роженицы, которая ожидала, что у нее родятся двое детей, и была огорчена, когда родился один: «Поищите еще», — попросила она акушерку (14, 266). Потом автор вспомнит, иллюстрируя избыток населения в Корсаковском округе, где предложение труда мастеров намного превышает спрос, фразу еще одного каторжника: «Тут даже фальшивых бумажек сбывать негде» (14, 291). В описание в последней главе книги Александровского лазарета, его ужасающей бедности («максимальных термометров 2, оба разбиты») будет вкраплена такая ироническая деталь: «В аптеке все ново, все лоснится, есть даже бюст Боткина, слепленный одним каторжным по фотографии. „Немножко непохож", — говорит фельдшер, глядя на этот бюст» (14, 369). «Анекдоты» такого рода аналогичны многочисленным «микросюжетам» из записных книжек, где через курьезное, казалось бы, случайное подчеркивается отклонение человеческой жизни от нормы.

Но такие просветы, выходы в юмористическое в «Сахалине» сравнительно немногочисленны. И снова входят в книгу два палача, которые по очереди беспощадно секут друг друга, напоминая автору пауков в банке; страшный растлитель, заставляющий вспомнить о Ставрогине Достоевского, но, судя по всему, не испытывающий никаких мук совести; бродяги, убивающие после спровоцированного побега своих товарищей, грабящие их и спокойно возвращающиеся обратно в тюрьму... Кажется, нет таких преступлений, таких способов унижения человека, какие не существовали бы на Сахалине. «Остров Сахалин» — жестокая и страшная книга, хотя автор нигде не акцентирует это. Мелькающее несколько раз на ее страницах слово «ад» получает реальное обоснование. «Я был в аду», — скажет Чехов, вернувшись с острова (П 4, 143).

Привычной, дежурной похвалой чеховской книге является следующая: «Чехова не увлекла, не соблазнила занимательность биографий и сенсационность проступков отдельных каторжников (Сонька — „золотая ручка" и др.), как это случилось с журналистом В. М. Дорошевичем, посетившим Сахалин после Чехова и написавшим книгу о Сахалине».[9] При этом вовсе не учитывается, что сама сахалинская действительность, при всей ее обыденности, будничности, исключительна, фантасмогорична настолько, что «подвиги» Соньки — Золотой ручки кажутся по сравнению с ней бледным вымыслом.

Изображенный Чеховым сахалинский ад не принимает, однако, фантастически расплывчатых, гиперболических очертаний,

---

[9] Есин Б. И. Указ. соч. С. 44.

он увиден при реальном свете дня. Чехов далек от мыслей о врожденной испорченности человеческой природы, фатальной неискоренимости зла, а также от того, чтобы однолинейно расставить акценты: страдающие каторжники и угнетатели-чиновники. И в сахалинской книге торжествует принцип, характерный для его художественного мира: индивидуализация каждого отдельного случая. Автор видит сахалинскую действительность не с точки зрения какой-то предвзятой схемы, а в ее реальных очертаниях, в переплетении серьезного, ужасного и смешного, добра и зла. Даже в чудовищно искаженном мире каторжного острова у человека всегда остается возможность совершить пусть маленький, но *поступок*, даже здесь встречаются и доброта, и самоотверженность, и любовь.

На каторге есть арестант, который «засек нагайкой свою жену, интеллигентную женщину, беременную на девятом месяце, и истязание продолжалось шесть часов» (14, 191). Но Чехов замечает и другое: «В Дуэ я видел сумасшедшую, страдающую эпилепсией каторжную, которая живет в избе своего сожителя, тоже каторжного; он ходит за ней, как усердная сиделка, и когда я заметил ему, что, вероятно, ему тяжело жить в одной комнате с этою женщиной, то он ответил мне весело: „Ничево-о, ваше высокоблагородие, по человечности!"» (14, 253).

Сахалинские чиновники действительно в массе своей грубы, необразованны, лицемерны, их обращение с каторжниками приводит автора к прямому выводу: «...русский интеллигент до сих пор только и сумел сделать из каторги, что самым пошлым образом свел ее к крепостному праву» (14, 209). Но среди них же был и агроном Мицуль, «человек редкого нравственного закала, труженик, оптимист и идеалист», видевший Сахалин цветущим уголком земли и умерший здесь от тяжелого нервного расстройства в 41 год, буквально сгоревший на работе (14, 200), был и легендарный поп Семен, слух о котором прошел по всей Сибири: «О каторжных он судил так: „Для создателя мира мы все равны", и это — в официальной бумаге» (14, 301). А еще раньше были «русские люди», которые, «исследуя Сахалин, совершили изумительные подвиги, за которые можно боготворить человека» (П 4, 32): адмирал Невельской, его жена, лейтенант Бошняк. Они претерпевали не меньшие страдания, чем нынешние обитатели Сахалина. Но они шли на это *по собственной воле*, их вела высокая идея — вот что противопоставляет их каторжному сахалинскому быту, их преемникам с их лицемерными заботами о «несчастных».

Какое там «научное исследование» (хотя каждый сообщаемый автором факт абсолютно реален, сопровожден точным указанием на место и время)! Огромный мир человеческих судеб, страданий, страстей возникает на страницах чеховской книги. Некоторые его «микросюжеты», оставаясь абсолютно реальны-

ми «анекдотами», приобретают обобщающий, почти символический смысл.

В IX главе Чехов подробно рассказывает эпизод своего ночлега в селении Дербинском (названном по имени того жестокого смотрителя, убитого арестантами).

«Дождь, не переставая, стучал по крыше и редко-редко какой-нибудь запоздалый арестант или солдат, шлепая по грязи, проходил мимо... Капли, падавшие с потолка на решетки венских стульев, производили гулкий, звенящий звук, и после каждого такого звука кто-то шептал в отчаянии: „Ах, боже мой, боже мой!" Рядом с амбаром находилась тюрьма. Уж не каторжные ли лезут ко мне подземным ходом? Но вот порыв ветра, дождь застучал сильнее, где-то зашумели деревья — и опять глубокий отчаянный вздох: „Ах, боже мой, боже мой!"

Утром выхожу на крыльцо. Небо серое, унылое, идет дождь, грязно. От дверей к дверям торопливо ходит смотритель с ключами.

— Я тебе пропишу такую записку, что потом неделю чесаться будешь! — кричит он. — Я тебе покажу записку!

Эти слова относятся к толпе человек в двадцать каторжных, которые, как можно судить по немногим долетевшим до меня фразам, просятся в больницу. Они оборваны, вымокли на дожде, забрызганы грязью, дрожат; они хотят выразить мимикой, что им в самом деле больно, но на озябших, застывших лицах выходит что-то кривое, лживое, хотя, быть может, они вовсе не лгут. „Ах, боже мой, боже мой!" — вздыхает кто-то из них, и мне кажется, что мой ночной кошмар все еще продолжается. Приходит на ум слово „парии", означающее в обиходе состояние человека, ниже которого уже нельзя упасть. За все время, пока я был на Сахалине, только в поселенческом бараке около рудника да здесь, в Дербинском, в это дождливое, грязное утро, были моменты, когда мне казалось, что я вижу крайнюю, предельную степень унижения человека, дальше которой нельзя уже идти» (14, 151—152).

Верный себе, Чехов видит «предельную степень унижения человека» не в страшных преступлениях и злодействах, не в сцене телесного наказания, а в такой привычной, наверное, для сахалинского быта (да только ли сахалинского?) картине: люди, которые и болеть могут только по разрешению, которые потеряли способность владеть даже собственным лицом, хотят выразить мимикой одно, а получается совсем другое, — парии, будто шагнувшие в дождливое утро из ночного кошмара.

А несколько ранее, еще до вступления на адову землю каторжного острова, Чехов увидит в ясном утреннем свете другую сцену: «На амурских пароходах и „Байкале" арестанты помещаются на палубе вместе с пассажирами III класса. Однажды, выйдя на рассвете прогуляться на бак, я увидел, как солдаты, женщины, дети, два китайца и арестанты в кандалах крепко спали, прижавшись друг к другу; их покрывала роса и было прохладно. Конвойный стоял среди этой кучи тел, держась обеими руками за ружье, и тоже спал» (14, 44). В ненавязчивом наблюдении, скромно «загнанном» в примечание, возникает удивительный символ непрочного человеческого братства: солдаты, женщины, дети, арестанты спят, прижавшись друг к другу, — все барьеры, разделяющие людей, на мгновение исчезли.

Но — наступит день, и все пойдет по-старому. Уже на следующей странице в неявном ореоле апокалиптических ассоциаций в повествование входит Сахалин: «...впереди чуть видна туманная полоса — это каторжный остров; налево, теряясь в собственных извилинах, исчезает во мгле берег, уходящий на неведомый север. Кажется, что тут *конец света* (курсив мой. — *И. С.*) и что дальше уже некуда плыть. Душой овладевает чувство, какое, вероятно, испытывал Одиссей, когда плавал по незнакомому морю и смутно предчувствовал встречи с необыкновенными существами» (14, 45).

Таковы полюса изображаемого в «Острове Сахалине» мира: зыбкое человеческое братство и предельное человеческое падение, реальность ночных кошмаров и утренние мгновения надежды...

История путешественника, ищущая авторская мысль, вступает, как мы уже отметили, в сложный контрапункт с повествованием о сахалинском быте. Она развертывается как процесс все более глубокого и точного знания о действительности, утраты иллюзий и сентиментальных надежд. Чехов — и здесь еще одно существенное отличие «Сахалина» от его художественной прозы — открыто присутствует на страницах книги не только в «цифрах и примечаниях», в «анекдотах», т. е. в отборе и организации материала, но и в *прямом авторском слове.* Поэтому константы чеховского мира, его идеи и идеалы, обычно «растворенные» в повествовании, здесь, как и в письмах, оказываются на поверхности, становятся предметом прямого обсуждения.

В первой половине книги неоднократно возникает лирическая интонация, автор успевает на мгновение оторвать свой взгляд от бритых голов и увидеть экзотический сахалинский пейзаж, за звоном кандалов — расслышать вечный шум моря. Огромная белая луна, гигантские лопухи, похожие на тропические растения, скелет кита на пристани, скалы, похожие на трех черных монахов... «Утро было яркое, блестящее, и наслаждение, которое я испытывал, усиливалось еще от гордого сознания, что я вижу эти берега» (14, 51). Однако совсем скоро интонация меняется, пейзаж постепенно пропитывается сахалинским духом, свет маяка во время ночной прогулки напоминает уже красный глаз каторги, сознание с большим трудом переключается на созерцание природы:

«Чем выше поднимаешься, тем свободнее дышится; море раскидывается перед глазами, приходят мало-помалу мысли, ничего общего не имеющие ни с тюрьмой, ни с каторгой, ни с ссыльною колонией, и тут только сознаешь, как скучно и трудно живется внизу. Каторжные и поселенцы изо дня в день несут наказание, а свободные с утра до вечера говорят только о том, кого драли, кто бежал, кого поймали и будут драть; и странно, что к этим разговорам и интересам сам привыкаешь в одну неделю и, проснувшись утром, принимаешься прежде всего за печатные генеральские приказы — местную ежедневную газету, и потом целый день слушаешь и говоришь о том, кто бе-

жал, кого подстрелили и т. п. На горе же, в виду моря и красивых оврагов все это становится донельзя пошло и грубо, как оно и есть на самом деле» (14, 107).

Красота, гармония, естественность «равнодушной природы», противопоставленная «мышьей суете» искаженной человеческой жизни, — здесь звучит одна из сквозных, лейтмотивных чеховских тем.

Последняя развернутая пейзажная зарисовка в конце XIII главы приобретает уже откровенно символический смысл, трагедия Сахалина вписывается в этот пейзаж, определяет его настроение:

«Море на вид холодное, мутное, ревет, и высокие седые волны бьются о песок, как бы желая сказать в отчаянии: „Боже, зачем ты нас создал?" Это уже Великий, или Тихий, океан. На этом берегу Найбучи слышно, как на постройке стучат топорами каторжане, а на том берегу, далеком, воображаемом, Америка. Налево видны в тумане сахалинские мысы, направо тоже мысы... а кругом ни одной живой души, ни птицы, ни мухи, и кажется непонятным, для кого здесь ревут волны, кто их слушает здесь по ночам, что им нужно, и, наконец, для кого они будут реветь, когда я уйду. Тут, на берегу, овладевают не мысли, а именно думы; жутко и в то же время хочется без конца стоять, смотреть на однообразное движение волн и слушать их грозный рев» (14, 210—211).

Затем лирика практически исчезает со страниц «Сахалина», словно вымораживается страшной сахалинской действительностью. Зато возрастает количество прямых суждений о проблемах сахалинской действительности. Чехов размышляет и о перспективах сахалинской сельскохозяйственной колонии, и о причинах преступности, и о возможных способах перевоспитания ссыльных, и о мотивах многочисленных побегов, и даже о наиболее рациональном устройстве отхожих мест. Он неоднократно прямо определяет сахалинские порядки как рабство, крепостничество (14, 98; 209). И в контрасте с этим звучат слова о свободе, труде, любви к родине и детям как неискоренимых свойствах человеческой натуры, которые живы и здесь, в чудовищно искореженном мире каторги.

«...Каторжник, как бы глубоко он ни был испорчен и несправедлив, любит больше всего справедливость, и если ее нет в людях, поставленных выше его, то он из года в год впадает в озлобление, в крайнее неверие» (14, 139).

«Естественное и непобедимое стремление к высшему благу — свободе — здесь рассматривается как преступная наклонность, и побег наказывается каторжными работами и плетями как тяжкое уголовное преступление» (14, 324).

«Причиной, побуждающею преступника искать спасения в бегах, а не в труде и не в покаянии, служит главным образом не засыпающее в нем сознание жизни. Если он не философ, которому везде и при всех обстоятельствах живется одинаково хорошо, то не хотеть бежать он не может и не должен... Прежде всего ссыльного гонит из Сахалина его страстная любовь к родине. Послушать каторжных, то какое счастье, какая радость жить у себя на родине! О Сахалине, о здешней земле, людях, деревьях, о климате говорят с презрительным смехом, отвращением и досадой, а в России все прекрасно и упоительно; самая смелая мысль не может допустить, чтобы в России могли быть несчастные люди, так как жить где-нибудь в Тульской

или Курской губернии, видеть каждый день избы, дышать русским воздухом само по себе уже есть высшее счастье» (14, 343—344).

«Гонит ссыльных из Сахалина также стремление к свободе, присущее человеку и составляющее, при нормальных условиях, одно из его благороднейших свойств» (14, 344).

Символом этого никогда не умирающего в душе каторжника чувства свободы становится еще один «анекдот», который следует сразу за рассуждением, поразительно и парадоксально подтверждая его: «В Корсаковском посту живет ссыльнокаторжный Алтухов, старик лет 60 или больше, который убегает таким образом: берет кусок хлеба, запирает свою избу и, отойдя от поста не больше как на полверсты, садится на гору и смотрит на тайгу, на море, и на небо; посидев так дня три, он возвращается домой, берет провизию и опять идет на гору... Прежде его секли, теперь же над этими его побегами только смеются. Одни бегут в расчете погулять на свободе месяц, неделю, другим бывает достаточно и одного дня. Хоть день, да мой» (14, 344—345).

Современники Чехова, решавшие вопрос «Есть ли у Чехова идеалы?», забывали, видимо, заглянуть в сахалинскую книгу, не говоря уже о самом каторжном острове!

Пройдя по всем кругам сахалинского ада от вступления каторжника на остров до его смерти, Чехов заканчивает книгу главой о сахалинском лазарете. Вряд ли можно объяснить это, как иногда делается, интересом Чехова-врача к медицинскому обслуживанию ссыльных. Если подходить к книге с требованиями «физиологического очерка», глава явно оказывается не на месте, книга обрывается будто на полуслове. Конечно, в силах Чехова было композиционно «закруглить» повествование пейзажем, сентенцией, еще чем-либо подобным, но он заканчивает по-другому: сухим перечнем расхода лекарств на Сахалине, ироническим комментарием («Всего, не считая извести, соляной кислоты, спирта, дезинфекционных и перевязочных средств, по данным „Ведомости", потрачено шестьдесят три с половиной пуда лекарств; сахалинское население, стало быть, может похвалиться, что в 1889 г. оно приняло громадную дозу»), выпиской из «Устава о ссыльных». Происходит возвращение к интонации «цифр и примечаний». В чеховской книге есть *приезд* на каторжный остров, но нет *отъезда* с него. И на последней странице автор так и остается в кругу сахалинских проблем и страданий.

2

Объяснив структуру чеховской книги, можно вернуться к проблеме ее жанра. Определение «Острова Сахалина» как художественно-документального произведения вряд ли справедливо. Пейзажные зарисовки, лиризм, богатство интонаций — не это ли считается признаком художественности? Но ведь та-

кого рода изобразительные элементы встречаются и за пределами специфически художественного, образного познания, основанного на *вымысле*, творческой фантазии. О том, что сам Чехов воспринимал «Сахалин» не под знаком беллетристики, уже упоминалось. Видимо, права Э. А. Полоцкая, когда утверждает, что «Остров Сахалин» и написанный отчасти на сахалинском материале рассказ «Убийство» «ведут нас к разным полюсам мышления Чехова — „нехудожественному" (документальному) и „художественному"».[10] Но дает ли это основание говорить о *научно*-документальной природе чеховской книги, добросовестном исследовании, научном трактате и т. п.? Представляется, что тоже нет. Рамки строгой «научности» оказываются для «Острова Сахалина» слишком узкими. Ведь и сама Э. А. Полоцкая говорит о «Сахалине» как книге «уникальной». В дискуссии о проблемах русской литературы рубежа XIX и XX вв. А. Карпов недавно мимоходом отметил: «Замечу попутно, что в современной литературе о Чехове „Острову Сахалину" порою отказывается в художественности и книга эта попадает в разряд научно-документальных... Не вдаваясь... в существо этих споров, отмечу лишь, что в своих „путевых записках" Чехов создает — как и произведениях собственно художественных — картину огромной обобщающей силы».[11]

В применении к «Острову Сахалину», видимо, следует поставить вопрос о чеховском «скрытом новаторстве», о создании новой формы, выходящей за пределы прямолинейно понятой дилеммы «научно-документальное — художественное».

Среди книг, которые Чехов читал перед поездкой, которые упоминаются в «Острове Сахалине», были две близкие ему по материалу, но представляющие собой как раз разные полюса, разные способы трансформации жизни в литературу, разные «модели», на которые мог ориентироваться Чехов. Это — «Сибирь и каторга» С. В. Максимова[12] и «Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского.

Книга Максимова — традиционное сочетание путевого очерка и этнографического описания, привычное в нашей литературе с 1840-х годов. Автор стремится охватить жизнь каторги с самых разных сторон. Путь в Сибирь, каторжный быт, побеги, жизнь на поселении, разные типы преступников («злодеи, убийцы, самоубийцы, грабители, преступники против веры» и т. д.), уголовные и политические, экскурсы в историю каторги — всему этому посвящаются отдельные главы, сопровождаемые приложением тюремных песен, тюремного словаря, статистических таблиц, немногими зарисовками с натуры. Перед нами действительно научное исследование, правда, написанное в свобод-

---

[10] Полоцкая Э. А. После Сахалина // Чехов и его время. М. 1977. С. 136.

[11] Карпов А. Начало нового века // Вопр. лит. 1984. № 4. С. 159.

[12] См.: Максимов С. В. Сибирь и Каторга. Ч. 1—3. Спб. 1871.

ной манере, но важное — такова была авторская установка — *как сумма фактов,* которые могут быть восприняты вне и помимо конкретного текста.

Иной случай — «Записки из Мертвого дома». Достоевский тоже отталкивается от конкретных фактов, от событий собственной жизни, но выстраиваются они по иной логике: вводится условный повествователь, свободно трансформируются биографии героев, намечаются сюжетные узлы, выстраивается сложная система лейтмотивов, тюремный словарь и тюремный фольклор «втягиваются» в прямую речь обитателей каторги, становятся средством их психологической характеристики. В результате произведение, реальная основа которого очевидна, выстраивается и воспринимается по законам *художественного образа,* в единстве формы и содержания.[13]

«Остров Сахалин» внешне ближе книге Максимова: такое же обилие цифрового материала и ссылок на предшественников («цифры и примечания»), то же расчленение материала на проблемные ряды, то же отсутствие зазора между повествователем и автором, развернутых сцен-зарисовок у Чехова, пожалуй, даже меньше, чем у Максимова. Но даже беспристрастное чтение, не говоря уже об анализе, показывает, что книги нельзя рассматривать в одном ряду, причем не из-за разности талантов авторов, а в силу разной *эстетической природы* «Каторги и ссылки» и «Сахалина».

В чеховской книге важна не сумма фактов (хотя она не исключает такого подхода — «пособие для тюрьмоведов»), а *образ реальности,* возникающий на абсолютно реальной основе и создающийся, как было показано, прежде всего композиционными средствами. Чеховские «цифры, примечания и анекдоты» структурно организованы, их нельзя «вынуть» из этой структуры, не разрушив ее.

Поэтому «Остров Сахалин» необходимо понять как особую форму, если угодно — жанр, который сегодня называют *документальной прозой,* документальной литературой с ее особыми познавательными и эстетическими возможностями, не сводимыми ни к чистой «научности», ни к основанной на вымысле «художественности».

«Фактические отклонения... вовсе не отменяют ни установку на подлинность как структурный принцип произведения, ни вытекающие из него особые познавательные и эмоциональные возможности. Этот принцип делает документальную литературу *документальной; литературой* же как явлением искусства ее делает эстетическая организованность, — пишет Л. Я. Гинзбург. — ...В сфере художественного вымысла образ возникает в движении от идеи к выражающему ее единичному, в литера-

---

[13] Подробно, но в ином аспекте, сопоставление книг Достоевского и Чехова провел Г. П. Бердников (см.: Вопр. лит. 1984. № 2. С. 105—150).

туре документальной — от данного единичного и конкретного к обобщающей мысли. Это разные типы обобщения и познания и тем самым построения художественной символики».[14]

Выражение общего в единичном — действительно привычный путь художественной типизации. Это путь *образа-обобщения,* привычный и естественный для литературы вымысла. В «Острове Сахалине» перед нами тоже грандиозное типическое обобщение, но возникает оно на принципиально иной основе. Здесь важно не просто единичное само по себе, а *накопление* однородных фактов («анекдотов»), выстраивание их в сложно соотносящиеся, композиционно перекликающиеся лейтмотивные ряды. Тот способ типизации, который используется в «Острове Сахалине», можно обозначить как *образ-суммирование,* в отличие от привычного «вертикального» пути от единичного к типическому обобщению, характерно для художественного познания.

Пути художественного образа и документальной литературы многократно пересекаются. Конечно же, права Л. Я. Гинзбург, утверждая, что «практически между документальной и художественной литературой не всегда есть четкие границы, речь здесь идет лишь о предельных тенденциях той и другой».[15] Но важно представлять себе эстетические и познавательные возможности каждой из этих тенденций. Довольно часто задачей документальной литературы считают первоначальную разработку материала, выявление каких-то новых тем, которые затем возводятся художником в «перл создания» (от очерка — к роману и повести). «Я начинаю там, где кончается документ», — афористично выразил такую позицию Ю. Тынянов. Поэтому современники Чехова и современные литературоведы иногда гадают, почему писатель не создал на сахалинском материале почти ничего «художественного».

Но как раз опыт чеховского «Сахалина» наглядно, конкретно показывает и доказывает, что в определенных ситуациях документальный образ, документальная литература оказывается не просто исходным «сырьем» для последующего художественного освоения. У нее обнаруживается свое, *незаменимое* место в познании действительности словом. Документальный образ остается здесь в одиночестве.

Происходит это, вероятно, тогда, когда трагическое и ужасное оказываются массовым и нормальным в определенных сферах бытия. Здесь есть некое противоречие, ведь трагедия всегда воспринимается как нечто исключительное, персонаж должен получить право на трагедию. А если «капля вод полна трагедий»? Если ужасное, ненормальное становится *нормой* действительности? Необходимым в таких случаях оказывается как раз

---

[14] Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л. 1977. С. 10, 11.
[15] Там же. С. 10.

документ, реальное свидетельство, представленное художником в его кровоточащей, обжигающей подлинности.

Можно подробно исследовать трагедию преступления и постепенного нравственного воскресения убившего злобную старушонку героя («Преступление и наказание»). Можно потрясающе рассказать о тоске по родине и смерти заброшенного судьбой на Дальний Восток русского солдата (первый законченный Чеховым после Сахалина рассказ «Гусев»). Но вот перед нами женщина, убившая своего ребенка («Капустки кисленькой не купите ли?») и старик, убивший 60 человек, но никаких мук совести не испытывающий, и еще один поселенец, который на вопрос, был ли он женат, отвечает *со скукой*: «Был женат и убил жену» (14, 207), и еще, и еще... Вот перед нами сотни, тысячи болеющих ностальгией и бегущих на родину, в Россию, несмотря на страшные наказания... Конечно, настоящий художник на основании немногих фактов, типизируя их, может создать обобщение грандиозное. Но это все равно будет путь художественного познания, общее в форме *единичного*. Множество реальных судеб и трагедий окажутся «за кадром» художественного изображения. А какой роман, с его детальной психологической проработкой, подробной мотивировкой вместит это *все*?

Поэтому Чехов и выбирает документ. Факты сахалинской действительности сами по себе так поразительны, что, поставленные в определенный смысловой ряд, они создают эмоциональное впечатление, никаким искусством, «беллетристикой» недостижимые. Образ сахалинского ада выстраивается Чеховым по принципу накопления однородных эпизодов, а не их психологического развертывания. Именно в рамках такой установки многочисленные чеховские перечисления, его строгая детализация получают свое объяснение. Автор стремится исчерпать изображаемый мир *до конца*, показать, что трагедия скрыта в каждом «атоме» сахалинской действительности, хотя выплескивается, становится явной она в сравнительно немногочисленных «анекдотах», приобретающих символический смысл.

Но и эта символика, как мы пытались показать, имеет естественный характер, выстраивается на абсолютно реальной основе. Автор не позволяет себе домысливать ни психологию, ни историю, он *кончает там, где кончается документ* и собственный опыт. Такова чеховская принципальная установка в «Острове Сахалине». И здесь он оказывается очень чуток к глубинным процессам современной ему литературы, совпадая в направлении мысли и творчества со своими великими современниками.

«Реализм затушевал границу между организованным повествованием и „человеческим документом", тем самым выразив еще одну закономерность вечного взаимодействия искусства и действительности, — пишет Л. Я. Гинзбург. — Сблизились две

модели личности: условно говоря, *натуральная* (документальная) и *искусственная*, то есть свободно созидаемая художником».[16] Действительно, для русского реализма 60—70-х годов, прошедшего через опыт натуральной школы, такое сближение моделей было чрезвычайно характерно: герои Тургенева или Толстого рассматривались зачастую как реально существующие, в одном ряду с живыми людьми. Но на рубеже 70—80-х годов модели, кажется, начинают снова расходиться, коллизия «реальное (документальное) — вымышленное (художественное)» снова приобретает остроту и актуальность, становится предметом осмысления.

Накануне вступления Чехова в литературу Достоевский обращается к такой, казалось бы, далекой от его метода «фантастического реализма» форме, как «Дневник писателя». В одной из глав «Дневника» за 1876 г. Достоевский передает разговор с не названным по имени Салтыковым-Щедриным: «А знаете ли вы, — вдруг сказал мне мой собеседник, видимо давно уже и глубоко пораженный своей идеей, — знаете ли, что, что бы вы ни написали, что бы ни вывели, что бы ни отметили в художественном произведении, — никогда вы не сравняетесь с действительностью. Что бы вы ни изобразили — все выйдет слабее, чем в действительности. Вы думаете, что достигли в произведении самого комического в известном явлении жизни, поймали самую уродливую его сторону, — ничуть! Действительность тотчас же представит вам в этом же роде такой фазис, какой вы еще и не предполагали и превышающий все, что могло создать выше собственное наблюдение и воображение!..

Это я знал еще с 46 года, когда начал писать, а может быть, и раньше, — подхватывает Достоевский, — и факт этот не раз поражал меня и ставил меня в недоумение о полезности искусства при таком видимом его бессилии. Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира».[17]

И перелом во взглядах Толстого на рубеже 70—80-х годов прежде всего выражается в таких документальных вещах, как «Исповедь» и «Так что же нам делать?», и сопровождается отрицанием «беллетристики». И здесь живой факт оказывается значительнее и важнее, чем любой вымысел. Недоверие к «художественному» — существенная черта мировоззрения позднего Толстого. В июле 1893 г., как раз в то время, когда в редакцию «Русской мысли» посылаются первые главы «Острова Сахалина», Толстой записывает в дневнике: «Форма романа не только не вечна, но она проходит. Совестно писать неправду,

---

[16] Там же. С. 32.

[17] Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 23. Л. 1981. С. 144.

что было то, чего не было. Если хочешь что сказать, скажи прямо».[18]

Конечно, необходимо учитывать разницу художественных импульсов и конкретных задач, решавшихся каждым писателем. «Дневник писателя», «Исповедь», «Остров Сахалин» вовсе не выстраиваются в единый ряд. Но общность *процесса*, направление движения в данном случае очевидны.

«Прямая речь» в «Острове Сахалине» оказывается таким же средством обновления литературы, каким были в сфере чистой беллетристики чеховская краткость, расчет на читателя, драматургический подтекст и т. п. Подчеркивание границы между художественной и документальной прозой, создание суммирующего типа образа были открытиями чрезвычайно перспективными, их по-своему переоткрывает XX век.

Проблема документальной литературы, ее соотношения с литературой вымысла, ее специфических тем и объектов исследования и изображения становится особенно актуальной в последние десятилетия, после второй мировой войны. Приведем несколько характерных свидетельств.

Г. Матевосян, армянский прозаик: «А ведь не только в частной жизни человека, в колодцах его психологии, но и в истории человечества есть моменты, ситуации, к которым художественная литература не должна прикасаться... Я не могу об этом, об этой боли рассказывать художественным языком, внося в рассказ элемент игры, выделки, словом — искусство. Нет, на такой предельной, запредельной боли литература не делается».[19]

А. Адамович рассказывает о замысле книги «Я из огненной деревни», одного из лучших образцов современной документальной прозы: «Мысль о документальной книге пришла как результат поражения — литературного. Есть, оказывается, правда, необходимая, большая, которую литература, однако, не в силах не только выразить вполне, но и вобрать и удержать... Формы литературные в пар превращаются при соприкосновении с огненной памятью Хатыней».[20]

Французская писательница Н. Саррот: «„Подлинное происшествие" и вправду обладает неоспоримыми преимуществами по сравнению с вымышленной историей... Оно заставляет нас заглянуть в неведомые области, куда не решился бы вступить ни один писатель, решительно приоткрывает нам бездны. Какая вымышленная история может соперничать с историей узницы из Пуатье, с рассказами о концентрационных лагерях и Сталинградской битве?».[21]

---

[18] Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 52. М. 1952. 93.

[19] Вопросы литературы. 1980. № 12. С. 220—221.

[20] Литературная газета. 1984. 9 мая.

[21] Писатели Франции о литературе. М., 1978. С. 316.

Наконец, мнение теоретика, П. Палиевского, в статье «Документ в современной литературе»: «В ходе этой войны, в самом деле, как будто обнажились человеческие пределы — и в ту и в другую сторону, — дальше которых пока никакому художнику заглянуть не удается. Они как-то непродолжимы».[22] При всей разнице эпох и материала перед нами единая линия развития. Современная документальная проза, «литература свидетельства» может числить «Остров Сахалин» в числе своих предшественников.

Здесь и ответ — ретроспективный — на вопрос, так занимавший современников: почему Чехов, вернувшись с Сахалина, не написал о нем почти ничего «художественного». Чехов не писал о Сахалине, но он «писал Сахалином». А. Роскин точно сказал в свое время, что «Дуэль» — это повесть, «навеянная Сахалином», а «Палата № 6» — «продиктованная Сахалином».[23] Нечто сходное можно сказать обо всем послесахалинском творчестве Чехова: голос «оттуда» придает истинный масштаб метаниям и страданиям чеховских героев. Но трагедия каторжного острова была для Чехова темой, закрытой для «беллетризации». «Он отлучает остров Сахалин от своего искусства. Верный себе, возводит между тем и другим границу. Изучив кодекс уголовный с той глубиной, с которой редкий юрист, редкий профессор юриспруденции изучил его, он все это оставил „за" — за пределами художественного творчества, по ту его сторону.

Один рассказ („Гусев"), упоминание в другом („Убийство"), а больше ничто сахалинское не коснулось его искусства, никогда больше огромный сахалинский материал так и не стал для него материалом литературно-беллетристическим, художественным, не вошел в собрание сочинений, которое он составил...

И человек и человечество не позволили этому художнику строить свое искусство на страданиях других».[24]

---

22 Палиевский П. Пути реализма. М. 1974. С. 92.
23 Роскин А. И. А. П. Чехов. М. 1959. С. 215.
24 Залыгин С. П. Литературные заботы. М. 1979. С. 267.



Повесть «Черный монах» (1894) постепенно приобрела прочную репутацию «загадочной». С такого упоминания начинается каждая новая работа последних десятилетий. Стоило М. И. Френкелю усомниться в такой репутации повести, поставить слово «загадка» в кавычки, объявить, что никакой загадки в «Черном монахе» нет,[1] как появились статья В. И. Кулешова,[2] затем книга В. Б. Катаева,[3] где это определение вернулось на свое привычное место.

Суть загадки «Черного монаха» и, так сказать, типологические варианты ее решения сформулировал уже в 1900 г. постоянный — впрочем, вопреки распространенному мнению, весьма доброжелательный — оппонент Чехова Н. К. Михайловский: «Но что значит самый рассказ? Каков его смысл? Есть ли это иллюстрация к поговорке: „чем бы дитя ни тешилось, лишь бы не плакало”, и не следует мешать людям с ума сходить, как говорит доктор Рагин в „Палате № 6”? Пусть, дескать, по крайней мере те больные, которые страдают манией величия, продолжают величаться, — в этом счастье, ведь они собой довольны и не знают скорбей и уколов жизни... Или это указание на

---

[1] Френкель М. И. «Загадки» «Черного монаха» // Учен. зап. Костромск. пед. ин-та. Вып. 14. Кострома. 1969. С. 93—106.

[2] Кулешов В. И. Реализм Чехова в соотношении с натурализмом и символизмом в русской литературе конца XIX и начала XX века // Чеховские чтения в Ялте. М. 1973. С. 30.

[3] Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М. 1979. С. 192.

фатальную мелкость, серость, скудость действительности, которую надо брать так, как она есть, и приспособляться к ней, ибо всякая попытка подняться над ней грозит сумасшествием? Есть ли „Черный монах" добрый гений, успокаивающий утомленных людей мечтами и грезами о роли „избранников божиих", благодетелей человечества, или, напротив, злой гений, коварной лестью увлекающий людей в мир болезни, несчастия и горя для окружающих близких и, наконец, смерти? Я не знаю».[4]

Авторское отношение к героям, авторская позиция и стали главным предметом обсуждения в «необъявленной дискуссии»[5] о «Черном монахе». Современные литературоведы выбирают, как правило, одну сторону предложенной Михайловским дилеммы. Как остроумно определил В. Б. Катаев, все писавшие о «Черном монахе», в зависимости от того, чью точку зрения в повести они считают наиболее близкой Чехову, разделились на «ковринистов» и «песоцкистов».[6] Типичной для первых является мысль о прославлении в «Черном монахе» «гениального страдальца» Коврина, о «столкновении высоких идеалов с миром пошлости и ограниченности». «Магистр Коврин, — утверждает В. И. Кулешов, — стремится к подвигу, конечно, в своей сфере, но равному по своему значению подвигам Невельского на Сахалине, Пржевальского, о котором с восторгом писал Чехов».[7] «Песоцкисты», напротив, считают, что Чехов разоблачает в повести «ненастоящего философа Коврина, опьяненного наркотиками религиозно-мистических идей», и противопоставляет ему «трудолюбивых, простых душой людей — Таню и ее отца». В этой системе рассуждений уже старик Песоцкий возвышается, оказывается «скромным гением»: его неоднократно сопоставляли с И. В. Мичуриным. В. Б. Катаев обосновывает еще одно — «примирительное» — направление в изучении повести. «Интерпретации „Черного монаха" в большинстве своем исходят из намерения отыскать доказательства авторского сочувствия либо той, либо другой стороне, той или иной жизненной программе. Но неверен сам подход такого рода. Ибо Чехов подвергает аналитическому освещению сами эти точки зрения героев, не отдавая предпочтения никому из противостоящих в рассказе персонажей, уравнивая и Коврина, и Песоцких одинаковой страдательной зависимостью от жизни, судьбы».[8]

Учитывая небольшое число героев повести, типы возможных ответов на вопрос об авторской позиции Чехова практически исчерпаны. Однако круг материала, вовлеченного в анализ, и до сих пор не очень широк. Вероятно, сама «идеологическая»

---

4 Русское богатство. 1900. № 4. С. 132—133.

5 Романенко В. Т. «Черный монах» А. П. Чехова и его критики // Журналистика и литература. М. 1972. С. 203.

6 Катаев В. Б. Указ. соч. С. 193.

7 Кулешов В. И. Указ. соч. С. 34.

8 Катаев В. Б. Указ. соч. С. 195.

форма повести провоцирует на то, что основой различных концептуальных суждений о ней оказываются прежде всего прямые высказывания персонажей (беседы Коврина с монахом), отдельные (почти всегда — одни и те же!) эпизоды и образные детали (образ сада). Своеобразие других аспектов поэтики «Черного монаха» — прежде всего, построение системы образов, многообразные композиционные переклички, соотношение слова автора и слова героя — не подвергалось сколько-нибудь систематическому исследованию. Характерно, что повесть изучается почти в полном отрыве от других чеховских произведений 80—90-х годов. Незначительный сопоставительный материал приведен в комментарии к «Черному монаху» в Полном собрании сочинений Чехова. Лишь М. И. Френкель находит сходные мотивы в рассказах «Хорошие люди», «На пути» и пьесе «Дядя Ваня», да З. П. Паперный разбирает повесть в одной главе с «Попрыгуньей», озаглавленной «Красота обыкновенного человека» (вопрос об оправданности этих аналогий оставляем сейчас в стороне). Таким образом, мнение о «загадочности» «Черного монаха» вовсе не безосновательно. В контексте чеховского творчества повести как-то не находится места. Поэтому, не пытаясь создать нового — четвертого — направления в изучении повести, попробуем отыскать для нее ближайший контекст, для чего необходимо еще одно внимательное и беспристрастное ее прочтение с использованием — поверх барьеров! — тех наблюдений и суждений исследователей, которые представляются бесспорными или наиболее обоснованными. Он, этот контекст, и дает, как представляется, ключ к адекватной интерпретации «загадочного» «Черного монаха».

1

У всякого безумия есть своя логика.

Шекспир

В письмах разным адресатам Чехов неоднократно повторял, что написал рассказ «медицинский», изобразил «одного молодого человека, страдающего манией величия» (П 5, 253). Точность чеховского описания болезни магистра Коврина неоднократно была подтверждена впоследствии специалистами-психиатрами.[9] И в этом нет ничего странного, ибо чеховский художественный диагноз имеет под собой прочную основу. Обычно, ссылаясь на воспоминания Т. Л. Щепкиной-Куперник,[10] указывают на общий интерес Чехова к психиатрии в начале 1890-х годов. Однако можно с достаточной долей уверенности предпо-

---

[9] См.: Никитин М. П. Чехов как изобразитель больной души // Вестн. психологии, криминальной антропологии и гипнотизма. 1905. Вып. 1. С. 7; Меве Е. Б. Медицина в творчестве и жизни А. П. Чехова. Киев. 1961. С. 96—112.

[10] Щепкина-Куперник Т. Л. Дни моей жизни. М. 1928. С. 317.

ложить, на какой конкретный источник опирался писатель при воспроизведении галлюцинаций магистра философии. «Первичное помешательство или первичное сумасшествие. Так называют болезнь, во время которой при довольно ясном сознании, на первом плане существуют первично развивающиеся бредовые идеи, из которых слагается определенный бред, т. е. ложное понимание и ложное толкование окружающего, причем этот бред наклонен складываться в последовательную, более или менее стройную систему. . Появившиеся бредовые идеи сразу привлекают к себе внимание больного, навязчиво преследуют его, и интеллектуальная деятельность его почти поглощается новым содержанием... Некоторые больные переживают в это время как бы целые исторические эпохи — так живо воспроизводятся у них образы фантазии и так тесно связываются эти образы с их собственной личностью, несмотря на то, что больной во все время болезни хорошо понимает, где он находится, кто его окружает, отлично запоминает все, что действительно с ним случается... Бредовые идеи, раз появившись, неотвязно преследуют сознание. Больной не может оторваться от них, увлечен ими. Вследствие этого, конечно, изменяется и его поведение, хотя некоторые больные довольно долго могут продолжать свои обычные занятия, отдаваясь во все свободные минуты бредовым идеям».[11]

Кажется, что в данном случае в медицинских терминах описывается эволюция психики чеховского героя, что это еще одна психиатрическая работа на материале «Черного монаха». На самом деле ситуация обратная. Цитируемый «Курс психиатрии» С. С. Корсакова, крупного русского ученого, вышел в 1893 г. и сохранился в личной библиотеке Чехова. Вряд ли можно сомневаться в том, что он был прочитан и использован писателем во время работы над «медицинским» рассказом. Е. Б. Меве предполагает возможность и личного знакомства Чехова с Корсаковым.[12] Во всяком случае возникновение, развитие, исход болезни магистра — все это находит точные аналоги в «Курсе» Корсакова. Таким образом, привычный романтический «художественный прием» в чеховской повести строго мотивирован, подан как медицинский факт. Монах — продукт болезненного сознания героя, его двойник, выражающий иной, более глубокий уровень сознания Коврина, фактически — его подсознание. Диалоги Коврина с черным монахом — своеобразная анатомия его души. Не случайно уже в первом диалоге магистр говорит призраку, что тот «подслушал и подсмотрел его сокровенные мысли», а вторая их беседа «объективирована» взглядом Тани, которая видит мужа, обращающегося к пустому креслу.

---

[11] Корсаков С. С. Курс психиатрии. М. 1893. С. 388, 400.
[12] Меве Е. Б. Указ. соч. С. 44.

Содержательная сторона этого, «кажется, единственного у Чехова раздвоенного монолога»[13] до сих пор оценивается крайне разноречиво. Разоблачающие магистра «песоцкисты» исходят из предпосылки о борьбе Чехова с идеями Коврина и ищут реальные источники ковринского бреда. В таких работах уже привлечен довольно большой круг имен: Марк Аврелий, Шопенгауэр, Ницше, Соловьев, даже «запоздалые оппоненты Чернышевского» Боборыкин и С. Волконский. Смущает уже само обилие и разноплановость возможных полемических адресов. Кроме того, как справедливо отметил М. П. Громов, «проблема прототипа в ее традиционном виде либо вообще не может быть поставлена в отношении к Чехову, либо возникает в редких, исключительных случаях».[14] Касается это как прототипов-людей, так и прототипов-идей. Точнее предположить, что в речах монаха Чехов воспроизводит не какую-то конкретную философскую систему, а некий ее общий знаменатель, *определенный тип, способ философствования.* Такая идея тоже высказывалась в литературе о «Черном монахе». Р. Г. Назиров увидел в речах Коврина и монаха «последовательную банализацию романтико-декадентских рассуждений».[15] М. П. Громов отметил: «В речах монаха и Коврина преобладает ходовой словарь, стилистический штамп, жаргон тогдашней либерально-буржуазной публицистики».[16] Оценки этих исследователей однозначны. Беседы магистра с призраком полностью объектны, автор не имеет с ними ничего общего, дистанцируется от них. Однако некоторые «ковринисты» усматривают в речах монаха нечто противоположное, прямую связь с чеховским словом и оценкой. «Главные вопросы Коврина монаху — о вечной истине и счастье — свидетельствуют об идейных поисках героя, его попытках осмыслить жизнь и ее отдаленные цели. А. П. Чехов, поразительно последовательный в своей философии жизни и творчества, не может осуждать Коврина. Это принципиально противоречило бы логике его собственных мыслей, откровенно изложенных Суворину»,[17] — пишет М. И. Френкель, имея в виду известное письмо Суворину от 25 ноября 1892 г. И хотя в целом данная точка зрения обоснована менее убедительно, нельзя не заметить, что действительно некоторые вопросы, заданные Ковриным монаху, небезразличны и для их создателя.

«Ты веришь в бессмертие людей? — Да, конечно. Вас, людей, ожидает великая, блестящая будущность» (8,242). Этот

---

[13] Громов М. П. Скрытые цитаты: (Чехов и Достоевский) // Чехов и его время. М. 1977. С. 50.

[14] Громов М. П. Портрет, образ, тип // В творческой лаборатории Чехова. М. 1974. С. 161.

[15] Назиров Р. Г. Чехов против романтической традиции // Русская литература 1870—1890 годов. Сб. 8. Свердловск. 1975. С. 108.

[16] Громов М. П. Скрытые цитаты. С. 49.

[17] Френкель М. И. Указ. соч. С. 99.

фрагмент диалога тоже можно рассматривать как образец «романтико-декадентских», «мистических» идей. Однако сходный вопрос задают в начале 90-х годов разные чеховские герои, которых никак нельзя заподозрить в связях с декадансом. «...Я глубоко верю, что если нет бессмертия, его рано или поздно изобретет великий человеческий ум», — утверждает еще один чеховский сумасшедший, Иван Дмитрич Громов из «Палаты № 6» (8,97). «Но ведь бог есть, наверное есть, и я непременно должна умереть, значит надо рано или поздно подумать о душе, о вечной жизни, как Оля, — размышляет в рассказе «Володя большой и Володя маленький» вполне нормальная и ветреная Софья Львовна после встречи со своей родственницей Олей, ставшей монашкой. — Оля теперь спасена, она решила для себя все вопросы... Но если бога нет? Тогда пропала ее жизнь. То есть как пропала? Почему пропала?» (8,221). И «неизвестный человек» среди других несимпатичных ему черт Орлова-сына и его приятелей отметит и такую: «Они говорили, что бога нет и со смертью личность исчезает совершенно; бессмертные существуют только во французской академии» (8,149). И герой рассказа «Страх», декларируя свое равнодушие к этим вопросам, тем не менее знает об их существовании: «Я человек от природы не глубокий и мало интересуюсь такими вопросами, как загробный мир, судьбы человечества, и вообще редко уношусь в высь поднебесную» (8,131).

В воспоминаниях И. А. Бунина этот мотив звучит от лица самого Чехова, открытым текстом: «Много раз старательно-твердо говорил он мне, что бессмертие, жизнь после смерти в какой бы то ни было форме — сущий вздор: „Это суеверие. А всякое суеверие ужасно. Надо мыслить ясно и смело. Мы как-нибудь потолкуем с вами об этом основательно. Я, как дважды два — четыре, докажу вам, что бессмертие — вздор".

Но потом несколько раз еще тверже говорил прямо противоположное: „Ни в коем случае не можем мы исчезнуть без следа. Обязательно будем жить после смерти. Бессмертие — факт. Вот погодите, я докажу вам это".

Но так и не доказал».[18]

Один из тезисов этой чеховской антиномии полностью совпадает с суждением черного монаха. И сама настойчивость обращения разных чеховских героев к проблеме бессмертия, вечной жизни свидетельствует о ее созвучности строю авторских мыслей.

Таким образом, следует, вероятно, поставить вопрос об известной идеологической неоднородности диалогов Коврина с двойником. Перед нами система бреда, но система многоэлементная, многосоставная. В самом деле, уже в первой беседе

---

[18] Чехов в воспоминаниях современников. 2-е изд., доп. М. 1954. С. 494.

с монахом Коврин успевает выяснить и сам факт своего избранничества, и вопрос о вечной жизни и ее цели, и проблему гения и толпы, гения и умопомешательства и даже услышать пророческое предсказание собственной судьбы: «...свое здоровье ты принес в жертву идее и близко время, когда ты отдашь ей и самую жизнь» (8,242). «*Ты — один из немногих*» — таков был лейтмотив первого разговора с монахом. Во втором диалоге тема вообще меняется едва ли не на противоположную — в седьмой главе повести монах заявит избраннику: «Известность не улыбается тебе... *вас слишком много*, чтобы слабая человеческая память могла удержать ваши имена (курсив мой. — *И. С.*)» (8,248). Смена психологической доминанты тонко мотивирована Чеховым. Первую беседу с монахом Коврин ведет в состоянии возбуждения, душевного подъема. В городе же его состояние изменяется, подсознательно он уже недоволен собой, сомневается в своих способностях. И это «вас слишком много» уже предвещает мнение о посредственности Коврина, к которому придет выздоровевший магистр.

Таким образом, в диалогах Коврина с двойником затрагивается целый комплекс мотивов, которые в разной степени близки автору. Но ведущим в этом комплексе оказывается мотив избранничества, проблема гения и посредственности, героя и толпы, столь характерная для большой русской литературы. Именно она исследуется и испытывается в повести. Характерно, что ни одна из противоположных оценок Ковриным собственной личности («я — гений, избранник божий» и «я — посредственность и должен быть доволен этим») не имеет полноценного объективного подтверждения в тексте. Более того, Чехов, вероятно, сознательно убирает всякие факты, помогающие ответить на этот вопрос (например, описания лекций магистра или его научных работ — ср. повесть «Скучная история»). Ему необходимо не объективное суждение о способностях магистра, а его *самоощущение, самоосознание этих «социальных ролей»*. Эстетический смысл такого «гносеологического» (по терминологии В. Б. Катаева) подхода может быть выяснен только в художественной структуре повести в целом, в сцеплении диалогов Коврина с другими композиционными элементами повествования.

2

Он умел говорить не только словами, но еще какими-то иными средствами. Какими? Не знаем... Мы чувствуем их воздействие на нас. Объяснить же их — не можем.

С. Залыгин. «Мой поэт»

Прежде всего обратим внимание на чрезвычайно своеобразный хронотоп повести, на специфику воспроизведения в ней предметного мира. Среда существования чеховских героев в «Черном монахе» кажется слишком приблизительной, условной,

«акварельной» по сравнению с привычной очень точной в деталях «бытовой» манерой Чехова. Простое беглое сопоставление повести с другими большими произведениями начала 90-х годов (да и не только с ними) подтверждает это. Действие «Черного монаха» происходит в Борисовке, имении Песоцких (7 глав из 9), но она, как и другие места (город, где преподает Коврин, — гл. 7, и Севастополь — гл. 9), только названа, но не описана. Упомянуты в повести соседи, которые часто приезжают к Песоцким, и мужики, которые работают в саду, сказано мимоходом о закусках, выписанных на свадьбу из Москвы, — и это практически все. Та конкретность, с которой в «Дуэли» изображался Кавказ, в «Палате № 6» и «Огнях» — провинциальный город, в «Скучной истории» — быт московской интеллигенции, в «Черном монахе» отсутствует. Можно сказать, что действие повести развертывается где-то в России или даже где-то на земле.

Однако «бытовая» манера в творчестве Чехова конца 80-х — начала 90-х годов не была единственной. Чехов в это время пишет несколько «экспериментальных» рождественских рассказов («Пари» — 1888, «Сапожник и нечистая сила» — 1888, «Без заглавия» — 1887, «Рассказ старшего садовника» — 1894), построенных на откровенно условной ситуации, тяготеющих к притче.[19] В «Черном монахе» условность не столь обнажена, но все же очень ощутима. Можно сказать, что в воспроизведении предметного мира повесть находится где-то на полпути между бытовой конкретностью «Дуэли» и условностью «Пари».

Верный такой художественной установке, Чехов отдельных персонажей рисует достаточно обобщенно. В «Скучной истории», например, биография Николая Степановича была разработана подробно: упомянуто о его друзьях и учениках, рассказано, как он читает лекции и что думает о театре и молодом поколении. Коврин — тоже человек науки. Но читатель так и не узнает конкретного предмета его научных занятий, не услышит его лекций, не увидит его в общении с коллегами и учениками. Медик Николай Степанович цитирует и упоминает философов больше, чем магистр философии Андрей Васильевич Коврин!

Точно так же и другие герои повести, Песоцкий и Таня, не имеют отчетливых конкретно-исторических примет. Ориентируясь на условную структуру «Пари», их можно «по-сказочному» назвать Садовник и его Дочь. Тогда и Коврин будет — Философ, и Черный монах оказывается органичным для этой образной системы, как и легенда о нем, и символическая серенада Брага. И возможную угрозу саду Песоцкий обозначит

---

[19] Рассказ «Без заглавия» в «Новом времени» был опубликован под заглавием «Сказка», а «Пари» имел первоначально такой же подзаголовок. Вероятно, их притчевая структура и привлекла внимание Толстого (см.: Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. М. 1959. С. 98).

предельно общо и загадочно: «чужой человек». И, как эхо, прозвучат в последнем письме Коврину слова Тани: «Наш сад погибает, в нем хозяйничают уже чужие...»

Таким образом, концентрация условных и символических тем и мотивов в «Черном монахе» необычайно высока и непривычна. В. И. Кулешов, одним из первых обозначивший эту проблему, подчеркнул «редкостность символических приемов у Чехова» и предположил, что в творчестве писателя «Черный монах», «может быть, даже уникален».[20] Такая «концентрированная» символика, вероятно, на самом деле нетипична для чеховской поэтики. Но опыт «Черного монаха» по-разному скажется впоследствии в символике «Чайки» и «Вишневого сада», в символических мотивах повестей и рассказов позднего Чехова «Человек в футляре», «По делам службы», «Три года», «Невеста». В движении чеховской поэтики эта повесть — одна из очень важных вех. Для интерпретации же ее собственного смысла главное значение приобретает образ, вынесенный в заглавие.

Каковы источники легенды, непонятно откуда известной магистру и ставшей основой его бреда? Сам Чехов в письме Суворину 25 января 1894 г. рассказал, что монах ему приснился, что подтверждается и воспоминаниями М. П. Чехова. Но это фактическое пояснение не отменяет проблемы. Сон ведь тоже должен был иметь какую-то реальную опору в размышлениях писателя, его разговорах, круге его чтения.

Сама легенда о монахе, странствующем по Вселенной, вероятно, была сочинена Чеховым. Но можно предположительно указать и на некоторые ее литературные аналоги. Обратим внимание на конец рассказа Коврина. «Но милая моя, — обращается он к Тане, — самая суть, самый гвоздь легенды заключается в том, что ровно через тысячу лет после того, как монах шел по пустыне, мираж опять попадет в земную атмосферу и покажется людям. И будто эта тысяча лет уже на исходе... По смыслу легенды, черного монаха мы должны ждать не сегодня — завтра» (8,233).

Откуда такая точная дата: ровно через тысячу лет? Почему самая суть легенды, ее гвоздь — во вторичном появлении монаха на земле? Ответ на эти вопросы можно, как представляется, обнаружить в одной из книг Нового Завета, Откровении Иоанна Богослова. «И увидел я престолы и сидящих на них, которым дано было судить, и души обезглавленных за свидетельство Иисуса и за слово Божие, которые не поклонились зверю, ни образу его, и не приняли начертания на чело свое и на руку свою. Они ожили и царствовали со Христом тысячу лет. Прочие же из умерших не ожили, доколе не окончится тысяча лет. Это — первое воскресение. Блажен и свят имеющий участие в воскресении первом. Над ними смерть вторая не имеет власти; но они будут священниками Бога и Христа и бу-

[20] Кулешов В. И. Указ. соч. С. 36.

дут царствовать с ним тысячу лет» (гл. 20, ст. 4—6). Черный монах, по смыслу легенды, и оказывается таким «священником Бога и Христа», предвестником Страшного суда. Таким же апостолом называет он Коврина. Фраза об «избранниках божьих» приобретает, таким образом, в галлюцинациях магистра не метафорический, а самый прямой смысл. Поверх отсылки к разным философским системам возникает в повести и эта параллель. Слова монаха в первой беседе с магистром о вечной жизни, о благословении божьем, о конце земной истории поддерживают ее. Они тоже восходят к Апокалипсису. То, что сознанию Коврина не чужд этот круг мотивов, подчеркнуто и неоднократными прямыми обращениями к библии. Ее дважды цитирует монах, и уже выздоровевший магистр в споре с Таней вспоминает новозаветное сказание об избиении младенцев.

Так выявляется один символический план образа черного монаха. Он обозначает высокие притязания героя, его претензии на гениальность, интеллектуальное апостольство.

Но есть в этом образе и другая грань. В воспоминаниях Н. Д. Телешова сохранился эпизод, относящийся к 1888 г.: «А вот это разве не сюжет? — указал он (Чехов. — *И. С.*) в окошко на улицу, где стало уже светать. — Вон смотрите: идет монах с кружкой собирать на колокол... Разве не чувствуете, как сама завязывается хорошая тема? Тут есть что-то трагическое — в черном монахе на бледном рассвете».[21] Возможно, что этот увиденный в окно «черный монах на бледном рассвете» и стал тем зерном, из которого через пять лет выросла чеховская повесть. И здесь уже предугадана трагическая окраска образа. Ее почти не почувствовали критики — современники Чехова, но увидели и оценили писатели. И. Щеглов вскоре после смерти Чехова (1905) вспомнил о пушкинском черном человеке из «Моцарта и Сальери».[22] А через четыре десятилетия после написания повести чеховскую символику переживал и объяснял М. А. Булгаков. 14 апреля 1932 г. он пишет П. С. Попову: «Совсем недавно один близкий мне человек утешил меня предсказанием, что когда я вскоре буду умирать, то никто не придет ко мне, кроме Черного Монаха. Представьте, какое совпадение. Еще до этого предсказания засел у меня в голове этот рассказ».[23] Черный монах — зловещий предвестник смерти, та-

---

[21] Чехов в воспоминаниях современников. С. 440.

[22] Там же. С. 141.

[23] Булгаков М. А. Письма П. С. Попову // Театр. 1981. № 5. С. 92. — См. также: Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова // Записки отдела рукописей гос. б-ки им. В. И. Ленина. Т. 37. М. 1976. С. 95.—По свидетельству М. О. Чудаковой, образ черного монаха присутствует и в незаконченном стихотворении Булгакова «Похороны» (1930). В трансформированном виде он входит в роман Булгакова «Мольер» и драму «Кабала святош» (см.: Альми Н. Л. Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и традиции русской классики // Замысел художественного произведения и его воплощение в произведениях советских писателей. Владимир. 1979. С. 16—40).

ков второй символический план образа. Первое его появление сигнализирует о начавшемся безумии героя, последнее приводит к трагическому концу. Обещая вечную жизнь и вечное блаженство, монах разрушает и отнимает — единственную! — жизнь магистра. Трагическая чеховская ирония.

Двойная символическая перспектива образа имеет, возможно, еще один источник. В книге Н. Минского «При свете совести», подаренной автором Чехову и сохранившейся в его библиотеке (ее часто упоминают в работах о «Черном монахе», но совсем по другому поводу), есть вставной аллегорический эпизод под названием «Последний суд (Сон)». В большом городе, охваченном ужасом, на площади женщина с воспаленными глазами — совесть — судит погрязшее в грехах человечество. Интересно описание ее свиты: «А там, среди площади, уже заполненной народом, на возвышении стояли угрюмые люди в черной одежде, и каждый из них держал в правой руке горящий факел».[24] Факелы эти — последнее страшное изобретение человечества. Как только угрюмые люди по команде женщины бросят их на землю, произойдет неслыханный взрыв и история прекратится. «Видите за спиной моей бледных людей в черной одежде? — продолжает, совесть характеристику своих оруженосцев. — Это — лучшие, сильнейшие, правдивейшие среди вас. Каждый из них жертвовал радостями молодости, проводил бессонные ночи, чтобы для вас, опьяненных и суетливых, добыть клад божественной правды».[25] «Лучшие, сильнейшие среди вас», «жертвовал радостями молодости», «клад божественной правды» — детали описания «черных людей» весьма напоминают фразеологию черного монаха. Можно усмотреть сходство между «Последним судом» и одним из планов чеховской повести и более общего порядка. У Минского, как и у Чехова, сходятся два мотива: апостольский и апокалиптический. Однако тем разительнее контраст: кошмарные аллегорические «видения» Минского в «Черном монахе» «заземлены», мотивированы душевной болезнью героя, стали элементом иной художественной системы — реалистическим символом.

3

> Боже мой, как глубоко небо и как неизмеримо широко раскинулось оно над миром! Хорошо создан мир, только зачем и с какой стати, думал фельдшер, люди делят друг друга на трезвых и пьяных, служащих и уволенных и пр.? .. Кто это выдумал?
>
> *А. Чехов. «Воры»*

Итак, писатель приводит магистра Коврина к трагическому концу, подвергая тем самым сомнению жизнеспособность и

---

[24] Минский Н. М. При свете совести: Мысли и мечты о цели жизни Спб. 1890. С. 68.

[25] Там же. С. 69—70.

оправданность его философских убеждений. Значит ли это, что он противопоставляет Коврину скромных тружеников Песоцких? Вовсе нет. В чеховской повести герои не противопоставлены, а скорее *сопоставлены*, в чем-то даже *уравнены* общностью взглядов и судьбы. Они живут в общей атмосфере возбужденности, нервности, постоянного беспокойства. «Андрей Васильич Коврин, магистр, утомился и расстроил себе нервы», — первая же фраза повести вводит эту тему. Но нервы расшатаны не только у магистра. «Должно быть, нервна в высшей степени», — думает он о Тане. «Вы оба вспыльчивы, раздражительны», — говорит он самой Тане. Даже в статьях старика Песоцкого, вполне безобидных по теме («Еще об окулировке спящим глазком»), Коврину видится «неспокойный, неровный тон», «нервный, почти болезненный задор». Эти субъективные характеристики героя находят подтверждение в повествовательной структуре: в постоянных вспышках старика Песоцкого, его ссорах с дочерью, в беспричинных слезах Тани.

Сходны и финалы судеб героев: мечты, упования оканчиваются крахом, трагедией и у магистра, и у садовода, и у его дочери. Гибнут надежды, гибнут сами герои, гибнет прекрасный сад.

Однако свет и тени, вина и беда Коврина в авторском освещении предстают не столь однозначными, как в последнем письме Тани: «Сейчас умер мой отец. Этим я обязана тебе, так как ты убил его. Наш сад погибает, в нем хозяйничают уже чужие... Этим я обязана тоже тебе». Ведь старый садовод и его дочь — еще один трагический чеховский парадокс! — не только лечат магистра, но во многом и *создают* его болезнь, «провоцируют» ее. При болезни, которой Чехов наделил своего героя, создается, как писал С. С. Корсаков, «определенная система бреда, характерную особенность которой составляет то, что в мировоззрении больного его собственная личность или кто-либо из его близких составляет центральный пункт различных явлений; он есть центр событий, центр всех влияний».[26] Центром же всех событий магистра делают книги, которые он читал (этот мотив затронут мимоходом и вводится уже после начала болезни Коврина: «Он вспомнил то, чему учился и чему учил других, и решил, что в словах монаха не было преувеличения»), и любящие его Песоцкие, которые постоянно твердят о его исключительности. «Вы мужчина, живете уже своею интересною жизнью, *вы величина* (здесь и далее курсив мой. — *И. С.*)», — скажет Таня после приезда магистра (8,228). «Вы знаете, мой отец *обожает* вас... Он гордится вами. Вы ученый, *необыкновенный человек*, вы сделали *блестящую карьеру*», — продолжит она, пересказывая

[26] Корсаков С. С. Указ. соч. С. 390.

суждения отца[27] (8,228—229). «Мы люди маленькие, а вы *великий человек*», — скажет она уже после первого появления монаха, в сцене объяснения в любви, когда болезнь магистра только ничнается (8, 244). «А ум? Он всегда *поражал нас своим умом*... А погоди, Иван Карлыч, каков он будет лет через десять! *Рукой не достанешь*!» — подхватит «не настоящий» Егор Семеныч при подготовке к свадьбе (8, 246). В конце шестой глазы, сразу после реплик Песоцкого, появляется еще одна многозначительная сцена. Черный монах приходит днем, во время обеда, и Коврин «очень ловко» заводит разговор с Егором Семенычем и Таней «о том, что могло быть интересным для монаха» (а о том, что для него интересно, читатель уже знает из описанной первой беседы с призраком). И что же Песоцкие? «А Егор Семеныч и Таня тоже слушали и весело улыбались, не подозревая, что Коврин говорит не с ними, а со своей галлюцинацией» (8,247). Ничего странного, ведь больной магистр, пусть на более высоком интеллектуальном уровне, вероятно, повторяет то, что он десятки раз слышал от Песоцких.

Даже последнее трагическое письмо Тани затрагивает эту тему. После сообщения о смерти отца и гибели сада Коврин успевает прочесть еще одну фразу: «Я приняла тебя за необыкновенного человека, за гения, я полюбила тебя, а ты оказался сумасшедшим...» (8, 255). Логика обвинений магистру оказывается странной. Полюбила-то Таня, оказывается, не личность, не *этого* конкретного человека, а его «социальную роль» — «гения». В ней же потом и разуверилась.

Так выявляется еще одна грань чеховской мысли. Предметом художественного исследования в «Черном монахе» становится не просто романтическая в своей основе идея избранничества, высокого, исключительного призвания отдельной личности, вознесенной над толпой. Ковринские мысли о гении и толпе, об избранниках божьих являются, говоря словами Салтыкова-Щедрина, «идеями, попавшими на улицу». Они уже не принадлежат только «избранникам», их разделяет и сама «толпа». Отрицая их внешне («Бог знает что ты говоришь. Даже слушать скучно», — зевая, реагирует старик Песоцкий на раздражение выздоровевшего магистра),Песоцкие, тем не менее, тоже их исповедуют. Характерно, что и после выздоровления Коврин остается в рамках той же системы мышления. Только оценку собственной личности он меняет на противоположную, сама же антиномия остается для него столь же бесспорной, как и раньше: «Коврин теперь ясно сознавал, что он — посредственность, и охотно мирился с этим, так как, по

---

27. Эта характеристика прямо предвещает начало первой беседы Коврина с монахом: «Но что ты смотришь на меня с таким восторгом? Я тебе нравлюсь? — Да. Ты один из немногих...» (8, 241).

его мнению, каждый человек должен быть доволен тем, что он есть» (8, 256).

Представляется, что при таком понимании центральной проблемы повести становится ясно, почему писатель не дает никаких объективных свидетельств о способностях Коврина, его таланте, его научном потенциале. Ответ на вопрос неважен, потому что *неверна сама его постановка.* Творческую (да и всякую другую) личность невозможно оценивать по такой примитивной «предвзятой» шкале. Внутренняя тема, пафос «Черного монаха» заключается, на наш взгляд, не в разоблачении идеи неоправданного величия (что предполагает величие оправданное), не в борьбе с декадансом (хотя связь некоторых суждений черного монаха с декадентской философией очевидна), не в осуждении мещанства, не в свержении кумиров (таковы некоторые традиционные определения смысла повести), а в глубоком художественном исследовании и принципиальном отрицании *феномена «вертикального мышления»,* т. е. попыток оценивать человека по заранее заданной, абстрактной нравственной шкале. Причем Чехов ведет полемику именно с идеей, которую исповедует Коврин, а не с самим героем (судьба Коврина в конце повести дана в тонах подлинно трагических). Ведь «вертикальное мышление», mania grandiosa магистра оказывается частным случаем предрассудка, которым заражена вся современная ему действительность.

Эта мысль — одна из сквозных в творчестве Чехова. Она (правда, в особом, более очевидном социальном повороте) занимает уже раннего Чехова («Толстый и тонкий», «Хамелеон», «Маска»). Она же во многом определяет конфликт «Иванова». В конце 80-х годов, когда Чехов приобретает известность, резко выдвигается в сознании критики и публики из «артели восьмидесятников», обнаруживается для писателя ее очень острый, очень личный смысл.

«Меня он величает поэтом, мои рассказы — новеллами, моих героев — неудачниками, значит дует в рутину, — пишет он Суворину по поводу статьи Мережковского о своем творчестве. — Пора бы бросить неудачников, лишних людей и проч. и придумать что-нибудь свое... Делить людей на удачников и неудачников — значит смотреть на человеческую природу с узкой, предвзятой точки зрения... Удачник Вы или нет? А я? А Наполеон? Ваш Василий? Где тут критерий? Надо быть богом, чтобы отличать удачников от неудачников и не ошибиться...» (П 3, 54—55).

И в другом письме Суворину, тогда же, в ноябре 1888 г., временами прямо воспроизводя стилистику и конфликт еще не написанного «Черного монаха»: «Вы пишете, что писатели избранный народ божий. Не стану спорить. Щеглов называет меня Потемкиным в литературе, а потому не мне говорить о тернистом пути, разочарованиях и проч. Не знаю, страдал

ли я когда-нибудь больше, чем страдают сапожники, математики, кондуктора; не знаю, кто вещает моими устами, бог или кто-нибудь другой похуже. Я позволю себе констатировать только одну, испытанную на себе маленькую неприятность. Дело вот в чем. Вы и я любим обыкновенных людей; нас же любят за то, что видят в нас необыкновенных... Никто не хочет любить в нас обыкновенных людей. Отсюда следует, что если завтра мы в глазах добрых знакомых покажемся обыкновенными смертными, то нас перестанут любить, а будут только сожалеть. А это скверно» (П3, 78).

Более того, принцип безусловного равенства всех людей, их подчиненности, вне зависимости от социального положения, таланта, профессии, т. е. любого «ярлыка», *единому* нравственному закону — вероятно, один из краеугольных камней чеховской этики. Он четко сформулирован уже в 1879 г. девятнадцатилетним Чеховым (еще никаким не писателем!) в известном письме к брату Михаилу: «Не нравится мне одно: зачем ты величаешь свою особу „ничтожным и незаметным братишкой". Ничтожество свое сознаешь? Не всем, брат, Мишам быть одинаковыми. Ничтожество свое сознавай, знаешь где? Перед богом, пожалуй, пред умом, красотой, природой, но не пред людьми. Среди людей нужно сознавать свое достоинство. Ведь ты не мошенник, честный человек? Ну и уважай в себе честного малого и знай, что честный малый не ничтожность» (П 1,29).

Таким образом, «Черный монах», при всей его внешней необычности, «экспериментальности», оказывается важным и органичным звеном в творчестве Чехова, глубоко в нем укорененным.

Что́ же противопоставляет писатель иллюзиям Коврина и Песоцких, атмосфере всеобщего заблуждения? Или создание этой атмосферы, анатомия «вертикального мышления» и является последней смысловой инстанцией, главной художественной задачей повести? Внимательное прочтение «Черного монаха» позволяет увидеть в нем не только отрицательный результат, но и достаточно четко сформулированный идеал, реализованный, однако, совершенно особыми, необычными средствами.

Повесть написана в манере «объективного повествования»,[28] преобладающей у позднего Чехова. Тем заметнее немногочисленные отступления от нее. Обобщенное описание дома и сада Песоцких в первой главе дается, в общем, в кругозоре героя, хотя Коврин в имении еще не появился. Оно мотивировано прошлыми впечатлениями героя, его воспоминаниями. Однако в этом описании есть одна деталь, которая нарушает общий тон: «...внизу нелюдимо блестела вода, носились с жалобным писком кулики, и всегда тут было такое настроение, что *хоть са-*

---

[28] Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М. 1971. С. 61—87.

дись и балладу пиши» (8, 226). Вряд ли так мог подумать увлеченный философией и чуждый иронии магистр. Скорее, это авторская улыбка, которая на мгновение разрывает серьезную атмосферу описания, выделяясь прежде всего интонационно. Очень четко отделение авторской точки зрения от кругозора персонажа обозначено в поворотных пунктах фабулы: объяснение Коврина с Таней, свадьба, беседа с монахом в присутствии Песоцких. Здесь такое различие даже подчеркнуто: «*Она* была ошеломлена, *согнулась*, *съежилась* и *точно состарилась сразу на десять лет*, а *он находил ее прекрасной* и громко выражал свой восторг: „Как она хороша!"» (8, 244).

Наиболее же принципиальный случай расхождения точек зрения повествователя и героя — в финале повести, в сцене последнего появления черного монаха.

«Он хотел позвать Варвару Николаевну, которая спала за ширмами, сделал усилие и проговорил: „Таня!" Он упал на пол и, поднимаясь на руки, опять позвал: „Таня!" Он звал Таню, звал большой сад с роскошными цветами, обрызганными росой, звал парк, сосны с мохнатыми корнями, ржаное поле, свою чудесную науку, свою молодость, смелость, радость, звал жизнь, которая была так прекрасна... А черный монах шептал ему, что он гений и что он умирает потому только, что его слабое человеческое тело уже потеряло равновесие и не может больше служить оболочкой для гения» (8, 257).

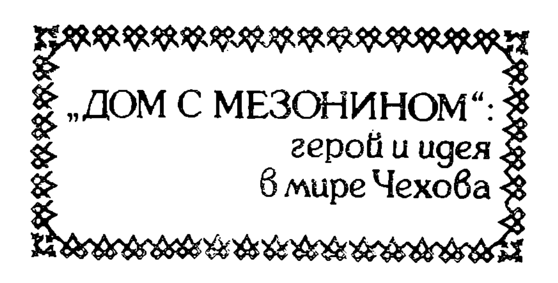
Перед нами своеобразный чеховский «сокращенный» «поток сознания», даже подсознания. Герой снова впадает в безумие, снова верит «ласковому и лукавому» черному человеку. Начало и конец этой сцены даны в его кругозоре. Но на самом пороге небытия Коврин совершенно неожиданно для себя зовет не свою сожительницу, а Таню. А уже повествователь в замечательном лирическом периоде, который выделяется из окружающего текста интонационно и стилистически, *договаривает* за героя, раскрывает его последнее слово, выявляет в его жизни то, что было подлинной, настоящей ценностью. Это ценности, мимо которых Коврин, да и другие герои «Черного монаха» прошли в погоне за какими-то мнимыми. Это природа (а не доходный сад), это молодость и радость, это чудесная наука (а не исступленные мечты о научной славе), это живая жизнь в ее разнообразных проявлениях — т. е. все то, что после первой беседы с монахом герой с радостью согласился положить на алтарь идеи об избранничестве: «Отдать идее все — молодость, силы, здоровье, быть готовым умереть для общего блага — какой высокий, какой счастливый удел!» (8,243).

В обычном, обыденном течении жизни герои «Черного монаха» проходили мимо главного: не замечали красоты природы, шумно и бестолково играли свадьбу, ссорились по пустякам, гнались за иллюзиями. Но рядом с этим в *их же жизни* существовало, проявлялось время от времени и настоящее, подлинное: в воспоминаниях Тани и Коврина о детстве, в заботах о спасении сада, в той трогательной сцене, где примирившиеся

отец и дочь гуляют рядышком по аллее и едят ржаной хлеб с солью. В финале повести, в кругозоре повествователя эти рассеянные мотивы соединяются. В угасающее сознание магистра, в единственное произнесенное им слово Чехов вкладывает образ *нормальной жизни*, которая и есть подлинный авторский идеал, противопоставленный иллюзиям и заблуждениям героев. Он доступен всем и в этом смысле внеиерархичен. Но эта чеховская повесть, как и многие другие его произведения, показывает, как сложен, нелегок, противоречив путь к нему.[29]

---

[29] В последнее время появились новые работы о «Черном монахе», в том числе прямо полемизирующие с интерпретацией, предложенной в этой главе, см.: Семанова М. Л. О поэтике «Черного монаха» // Художественный метод А. П. Чехова. Ростов н/Д. 1982. С. 54—67; Рев М. Специфика новеллистического искусства А. П. Чехова: («Черный монах») // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л. 1984. С. 213—227; Камянов В. Дар проникновения // Октябрь. 1985. № 1. С. 186—190; Линков В. Я. Проблема смысла жизни в «Черном монахе» Чехова // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1985. Т. 44. № 4. С. 340—349. — Спор о «загадочной повести» продолжается.



„ДОМ С МЕЗОНИНОМ“: герой и идея в мире Чехова

В отличие от «Черного монаха» этот чеховский рассказ никогда не называли «загадочным». Все писавшие о нем исходят из общих предпосылок, опираются на сходные наблюдения. Но — такова объективная сложность «прозрачной» чеховской поэтики — определенное единство на «входе» тем не менее приводит к существенным разногласиям на «выходе».[1] «Дом с мезонином» связывают с «темой опрощенчества» (Г. П. Бердников), определяют как рассказ о несостоявшейся любви (Б. Ф. Егоров, В. Б. Катаев), подключают к рассмотрению проблемы маленькой пользы и больших дел, внутренней правоты и ханжества, догматизма и вечных поисков (А. А. Белкин). Столь же широк диапазон ответов о сути авторской позиции: от развенчания Лиды (Г. П. Бердников) до связанной с концепцией В. Б. Катаева идеи «равнораспределенности» позиции Чехова («равнораспределенность не позволяет видеть в рассказе намерения одну сторону обвинить, а другую оправдать») и признания Б. Ф. Егорова о недоговоренности, неоднозначности

[1] См.: Соболев П. В. Из наблюдений над композицией рассказа А. П. Чехова «Дом с мезонином» // Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та. 1958. Т. 170. С. 231—252; Паперный З. С. А. П. Чехов. М. 1960. С. 138—151; Назаренко В. Лида, Женя и чеховеды... // Вопр. лит. 1963. № 11. С. 124—141; Бердников Г. П. А. П. Чехов: Идейные и творческие искания. М. 1970. С. 363—370; Белкин А. А. «Дом с мезонином» // Белкин А. А. Читая Достоевского и Чехова. М. 1973. С. 230—264; Егоров Б. Ф. Структура рассказа «Дом с мезонином» // В творческой лаборатории Чехова. М. 1974. С. 253—269; Цилевич Л. М. Сюжет чеховского рассказа. Рига. 1976. С. 147—160; Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М. 1979. С. 226—238; и др.

текста. Таким образом, проблемы соотношения героя и идеи в мире Чехова и специфики авторской позиции снова объективно оказываются в центре внимания. Однако к ним, конечно же, стягиваются и иные аспекты чеховской поэтики (деталь, лейтмотив, принцип контраста и контрапункта), о которых тоже пойдет речь.

Очевидно, что в «Доме с мезонином» две сюжетные линии: «любовный сюжет» и «идеологический спор»; определил их в свое время А. А. Белкин, сходного мнения придерживается Л. М. Цилевич, из него исходят, не всегда формулируя это прямо, и другие исследователи. Поскольку первая сюжетная линия не сводится к любви художника, а включает в себя также его отношения с Лидой, Белокуровым, рассказ о его образе жизни, ее точнее было бы обозначить как бытовую. Таким образом, конструктивной основой рассказа оказывается соотношение бытового и идеологического сюжетов.[2] Первый составляет фабульную основу «Дома с мезонином», второй вырастает на ней, концентрируясь, главным образом, в третьей главе. Обратимся сначала к сюжету «идеологическому», чтобы затем выяснить способ его сцепления с фабульной основой, включения в общую структуру рассказа.

Конфликт между главными героями четко намечен уже в начале второй главы. Здесь в косвенной речи рассказчика дается описательная «немая» сцена, которая затем «озвучивается», переводится в диалог: «Я был ей не симпатичен. Она не любила меня за то, что я пейзажист и в своих картинах не изображаю народных нужд и что я, как ей казалось, был равнодушен к тому, во что она так крепко верила... Внешним образом она никак не выражала своего нерасположения ко мне, но я чувствовал его и, сидя на нижней ступени террасы, испытывал раздражение и говорил, что лечить мужиков, не будучи врачом, значит обманывать их и что легко быть благодетелем, когда имеешь две тысячи десятин» (9,178).

И диалог этот, идеологический спор занимает всю третью главу рассказа, становясь его кульминацией. Позиции сторон обозначены очень четко. Героиня истово и упорно защищает больницы, аптечки, библиотечки — то, что она делает ежедневно. «В споре с художником, — пишет Э. А. Полоцкая, комментируя рассказ в академическом собрании сочинений, — Лида Волчанинова выдвигает аргументы, к которым обращался любой земский врач или учитель, нашедший свое призвание в помощи деревенской бедноте» (9,493). Эта двадцатитрехлетняя девушка — преданный идеолог «малых дел». «Позицию художника определить сложнее», — продолжает Э. А. Полоцкая.

---

[2] Для краткости это слово употребляется иногда в смысле «сюжетная линия», хотя мы исходим из монологичности сюжета в литературном произведении.

И далее ссылается на Ф. И. Евнина и В. Б. Катаева, сопоставивших некоторые суждения художника со взглядами позднего Толстого в трактате «Так что же нам делать?» и статье «О голоде». Эти параллели важны, но, как и в случае с источниками бреда Коврина в «Черном монахе», вероятно, не единственны. Идеал преодоления социальных барьеров, всеобщего разделения труда и совместной борьбы против главного врага человека — смерти поразительно напоминает... еще не обнародованную, но известную в 90-х годах в пересказах и списках философско-религиозную утопию Н. Ф. Федорова, которой, между прочим, в это время симпатизировал и Толстой.[3] В данном случае для Чехова тоже, вероятно, важен определенный тип, способ философствования, а не его конкретный прототип.

Если рассматривать спор героев в третьей главе «Дома с мезонином» изолированно, художник, кажется, очевидно проигрывает в нем. Его истерическое: «И я не хочу работать и не буду... Ничего не нужно, пусть земля провалится в тартарары!» — выглядит гораздо больше уязвимым, чем уверенное суждение героини: «Отрицать больницы и школы легче, чем лечить и учить» (9,187).

Однако важно отделить личную позицию спорящих от той системы идей, которую они проповедуют. В рассказе сталкиваются прагматик и мечтатель. Лида настаивает: надо же что-то делать *сейчас*. Художник предлагает другую картину «общего дела», он откровенно *философствует и мечтает*. Он отрицает не столько реальные медицинские пункты и школы, сколько надежду на них как на способ решения всех проблем. Он выступает с позиций утопии, сам отлично это понимая. Но ведь бедная Анна умерла сегодня, «а если бы поблизости был медицинский пункт, то она осталась бы жива», — такой аргумент героини может показаться убийственным, ее противник — человеком, едва ли не сознательно оправдывающим социальную несправедливость. «Не то важно, что Анна умерла...» А что же может быть важнее?

Но это утверждение вовсе не так бессердечно и эгоистично, как может показаться. Ведь утопия художника (подобно федоровской!) включает в себя веру: смерть для него заканчивает лишь земное существование. «Она говорила со мной о боге, о вечной жизни, о чудесном, — рассказано о разговорах с Женей в главе, предшествующей идеологическому поединку. — И я, не допускавший, что я и мое воображение после смерти погибнем навеки, отвечал: „да, люди бессмертны", „да, нас ожидает вечная жизнь"» (9,180). Именно и только поэтому

---

[3] См., напр.: Федоров Н. Ф. Сочинения. М. 1982. С. 373—374. — В сопоставлении с Толстым все тоже обстоит не так просто. Ведь ироническое упоминание героя про «книжки с жалкими наставлениями и прибаутками» может быть соотнесено и с деятельностью Толстого в 80—90-е годы.

для него неважно, что Анна умерла, а важно и существенно, чтобы Анны, Мавры и Пелагеи лучше прожили свою земную жизнь, успели подумать о душе и заняться духовной деятельностью.

Идеологический спор в третьей главе остается незавершенным не только потому, что спорящим не удалось убедить друг друга. «В деревне все спят... И кабатчик, и конокрады спокойно спят, а мы, порядочные люди, раздражаем друг друга и спорим» (9,188). Он парадоксально сориентирован по отношению к позиции автора. «Это ведь едва ли не первый раз в истории искусства, когда отдаются убеждения писателя людям прямо противоположных направлений. До сих пор этого не бывало, а тут не разберешь», — писал А. А. Белкин.[4] Здесь сразу же привычно вспоминаются столь популярные сегодня после работ М. М. Бахтина слова о диалогичности подхода Чехова к своим героям, аналитическом освещении разных точек зрения, амбивалентности и т. п. К такому решению проблемы тяготеет В. Б. Катаев в своей статье и книге о Чехове.[5] Вопрос, однако, заслуживает того, чтобы вернуться к нему еще раз, ибо логика сцепления героя и идеи в мире Чехова действительно необычна и в то же время весьма принципиальна.

В самом деле, трудно говорить об авторском предпочтении той или иной системы идей. На уровне сюжета идеологического позицию Чехова можно назвать диалогической, здесь «плюсы» и «минусы» уравновешены, спор не замкнут. «В художественной системе Чехова в чисто логической сфере развития идеи нет полноты, логической непрерывности, исчерпанности. Это развитие не дает догматически-завершенного результата», — точно замечает А. П. Чудаков.[6] Но можно ли сказать то же самое о бытовом сюжете, об отношении не к идеям, а *к людям*, которые их исповедуют? Даже непредвзятое чтение рассказа показывает, что нет. Читательские симпатии к повествователю и его любимой и неприязнь к красивой, деятельной героине — что бы ни утверждали литературоведы — жестко «запрограммированы» в художественном тексте.[7] Важно понять, как и почему это делается.

---

[4] Белкин А. А. Указ. соч. С. 252—253.

[5] См.: Катаев В. Б. 1) Герой и идея в мире Чехова // Вестн. Моск. ун-та. 1968. № 6. С. 35—47; 2) Проза Чехова: проблемы интерпретации.

[6] Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М. 1971. С. 250.

[7] В 1985 г. в девятых классах одной из ленинградских школ (преподаватель А. В. Сухих) был проведен эксперимент по проверке первоначального восприятия чеховского рассказа. Из 55 заполненных анкет лишь в одной было отдано предпочтение чеховской героине: «По мере чтения повести мое отношение к Лиде не менялось. Я считаю, что каждая женщина должна иметь такой твердый, непоколебимый характер. Не знаю, как другим, по мере чтения повести Лида мне нравилась. Мне импонировала ее страсть, отношение к делу» (чеховский рассказ понят здесь едва ли не сквозь призму современных споров о «деловой женщине»). Во всех остальных случаях

Скрытый контраст между сестрами Волчаниновыми обозначен уже в самом начале рассказа, при первой встрече повествователя с ними. «А у белых каменных ворот, которые вели со двора в поле, у старинных крепких ворот со львами стояли две девушки. Одна из них, постарше, тонкая, бледная, очень красивая, с целой копной каштановых волос на голове, с маленьким упрямым ртом, имела строгое выражение и на меня едва обратила внимание; другая же — тоже тонкая и бледная, с большим ртом и большими глазами, с удивлением посмотрела на меня, когда я проходил мимо, сказала что-то по-английски, сконфузилась, и мне показалось, что и эти два милых лица мне давно уже знакомы» (9, 175). Как и в развертывании идеологического сюжета, эта немая пластическая сцена будет впоследствии «озвучена» в рассказе. Почти все подробности короткого «двойного портрета» постепенно превратятся в лейтмотивные детали, и именно они, как и в других чеховских текстах, станут главным характеризующим и оценочным средством. Будут обыграны и использованы красота и упрямый лоб старшей сестры и бледность и английский язык младшей. Но особое значение по мере развития бытового сюжета приобретает одна контрастная деталь — *взгляд*.

При первой встрече старшая сестра «едва обратила внимание» на незнакомца, младшая же — «с удивлением посмотрела» на него. Небрежность и незаинтересованность взгляда, с одной стороны, и пристальность, открытость его с другой, станут из внешних портретных деталей постепенно превращаться во внутренние психологические.

Вот Лида приезжает собирать деньги на погорельцев (второе ее появление в рассказе): «Не глядя на нас, она очень серьезно и обстоятельно рассказала нам...» (9,175). Вот она в споре «закрылась от меня газетой, как бы не желая слушать» (9,184). Наконец, в финале рассказа художник (и читатель) совсем не увидит ее лица, послышится лишь голос из-за закрытой двери (9, 190).

Постоянный портретный жест младшей сестры, прямо противоположный — удивленный взгляд — тоже повторен неоднократно, продлен во времени. «Когда я приходил, она, увидев меня, слегка краснела, оставляла книгу и с оживлением, глядя мне в лицо своими большими глазами, рассказывала о том, что случилось...» (9, 179). *Как* рассказывала, в данном случае не

школьники, безусловно, почувствовали не равнораспределенность, а *однонаправленность* авторских симпатий. Приведем два характерных ответа: «Лида тупа в своем упрямстве, не расположена к пониманию людей, потому что главное для нее — ее убеждения»; «Счастье Мисюсь и художника не состоялось потому, что Лида на себя слишком много взяла — вершить чужие судьбы. Лида — страшный человек, она одержима своими идеями и убеждениями, она имеет власть над своей матерью и сестрой и не остановится перед многим, чтобы диктовать свою волю».

менее важно, чем предмет разговора. Чуть дальше: «Мы подбирали грибы и говорили, и когда она спрашивала о чем-нибудь, то заходила вперед, чтобы видеть мое лицо» (там же). Здесь снова жест предшествует диалогу, он значительнее и глубже. «Устремленные на меня печальные глаза» (9, 188) — одно из последних впечатлений художника в сцене объяснения в любви.

Дело, однако, не сводится только к этим деталям. В рассказе есть два развернутых сравнения, которые тоже нуждаются в адекватном прочтении. «Лида никогда не ласкалась, говорила только о серьезном; она жила своею особенною жизнью и для матери и сестры была такою же священной, немного загадочной особой, как для матросов адмирал, который все сидит у себя в каюте» (9, 181). Иронический механизм этого сравнения понятен: так подчеркнута отчужденность Лиды от окружающих, даже самых близких, людей. Сложнее и глубже оказывается другое сравнение в начале той же самой второй главы. Сразу после приведенных ранее слов художника о неприязни героини к нему и его пейзажам, следует его неожиданное воспоминание: «Помнится, когда я ехал по берегу Байкала, мне встретилась девушка-бурятка, в рубахе и штанах из синей дабы, верхом на лошади; я спросил у нее, не продаст ли она мне свою трубку, и, пока мы говорили, она с презрением смотрела на мое европейское лицо и на мою шляпу, и в одну минуту ей надоело говорить со мной, она гикнула и поскакала прочь. И Лида точно так же презирала во мне чужого» (9, 178). Образом здесь сказано больше, чем словами, автором — больше, чем повествователем-художником. В данном случае важен не только мотив презрения к «иноверцам» и чужакам, тоже постоянный для Лиды («...по ее тону было заметно, что мои рассуждения она считает ничтожными и презирает их», — замечает повествователь во время спора — 9, 185), но и то, что презрение это почти физиологично, фатально и безраздумно, основано на полном невнимании к аргументам противоположной стороны. Бурятка презирает героя за его европейское лицо и шляпу. Но если шляпу можно снять, то как изменить лицо? Отметим также в этом фрагменте многозначительное «казалось»: «Я, как ей казалось, был равнодушен к тому, во что она так крепко верила». Рассказчик, не впадая в оправдания и приукрашивание, осторожно прочерчивает границу между тем образом, который создает Лида, и реальным положением дел.

Для характеристики черно-белого мира, в котором пребывает героиня, важны и некоторые периферийные персонажи. В мире Чехова, собственно, нет героев, посторонних главному конфликту. На узкой площадке короткого рассказа и повести он просто не может этого себе позволить. При всей видимой естественности, иллюзии «подсмотренной жизни», его повествование жестко концептуально, системно на всех уровнях в го-

раздо большей степени, чем любой из предшествующих классических романов или даже рассказов (например, «Записок охотника»). Какое место в развитии сюжета занимает образ Белокурова? Есть ли этот персонаж лишь часть фона, своеобразная жанровая зарисовка, или его роль в рассказе более существенна? А. А. Белкин и Г. П. Бердников в свое время интересно писали о нем, не детализируя, однако, тему. Между тем характер этого героя, как представляется, прямо связан с главным конфликтом бытового сюжета.

Белокуров постоянно ходит в поддевке и вышитой сорочке, жалуется на то, что ни в ком не встречает сочувствия, длинно и нудно говорит о работе, философствует и... ровно ничего не делает. В финале рассказа, через 6—7 лет после событий, художник встречает его ничуть не изменившимся: это один из очевидных образцов «человека в футляре» передовых идей. И этот-то персонаж, данный в откровенно шаржированной манере, неоднократно соотнесен с главной героиней. Сцена обеда в первой главе написана словно бы в манере «параллельного монтажа».

Лида: «...говорила она много и громко — быть может оттого, что привыкла говорить в школе» (это «громко» тоже неоднократно повторится в рассказе).

Белокуров: «Зато мой Петр Петрович, у которого еще со студенчества осталась манера всякий разговор сводить на спор, говорил скучно, вяло и длинно, с явным желанием казаться умным и передовым человеком». «Зато» здесь не только противопоставляет героев. При всем различии воодушевления Лиды и флегмы Белокурова ключевые определения объединяют их речи: много — длинно.

В этой же второй главе есть сцена, изображающая Лиду, занимающуюся делом, о котором она так «много и громко» говорит: «В это время Лида только что вернулась откуда-то и, стоя около крыльца с хлыстом в руках, стройная, красивая, освещенная солнцем, приказывала что-то работнику. Торопясь и громко разговаривая, она приняла двух-трех больных, потом с деловым, озабоченным видом ходила по комнатам, отворяя то один шкап, то другой, уходила в мезонин; ее долго искали и звали обедать, и пришла она, когда мы уже съели суп» (9,180). Единственная деталь, изображающая дело героини (приняла двух-трех больных, причем, торопясь и громко разговаривая), утоплена в этой длинной панораме в потоке бессмысленных действий, деловой шумихи, рассчитанной на внешний эффект: вернулась — приказывала — ходила — уходила — искали — звали — пришла. Дальше следует примирительный комментарий рассказчика: «Все эти подробности я почему-то помню и люблю...» Но он важен только для него самого, изображение и здесь говорит больше, чем слово, для авторской характеристики героини существенно композиционное «монтажное» соотнесение

дела Лиды с «делом» Белокурова: вставал — ходил — пил пиво — жаловался (9, 174); «работал, так же как говорил, — медленно, всегда опаздывая, пропуская сроки» (9,177). В сцене обеда и приема больных в деловитой красивой девушке вдруг начинает проглядывать Белокуров.

Есть в «Доме с мезонином» еще одна откровенно «разоблачающая» подробность, может быть, не улавливаемая современным восприятием. Рессорная коляска, на которой героиня приезжает собирать на погорельцев, тоже поначалу выглядит как элемент описания. Но буквально на следующей странице он вступает в соприкосновение с рассказом Белокурова о том, что Лида получает только 25 рублей в месяц и гордится, что живет на собственный счет. Через два года Чехов напишет рассказ о настоящей, забитой нуждой, земской учительнице, которая живет на двадцать один рубль в месяц (9,341). И как он его назовет? — «На подводе». В гордости героини обнаруживается большая доля лицемерия или непонимания, точно так же как в ее служении делу — ставка на внешний эффект.

Степень «пригнанности» героини к ее идеям, соответствия слова и дела с помощью внутреннего контраста еще раз подчеркнута в той же сцене идеологического спора. Ответственное суждение Лиды: «Правда, мы не спасаем человечества и, быть может, во многом ошибаемся, но мы делаем то, что можем, и мы — правы. Самая высокая и святая задача культурного человека — это служить ближним, и мы пытаемся служить, как умеем. Вам не нравится, но ведь на всех не угодишь», — сопровождается коротким комментарием: «— Правда, Лида, правда, — сказала мать. В присутствии Лиды она всегда робела и, разговаривая, тревожно поглядывала на нее, боясь сказать что-нибудь лишнее или неуместное, и никогда она не противоречила ей, а всегда соглашалась: правда, Лида, правда» (9,185).

Человек, произносящий слова о служении ближним, рассматривает этих ближних как шахматные фигурки, которые можно передвигать в нужном направлении. Запуганная до невозможности мать, разрушенное счастье сестры — вот во что превращаются идеи в реальном поведении героини.

Однако, сводя воедино кольцо таких снижающих деталей и сопоставлений, имеем ли мы право видеть за ними авторскую позицию? Ведь перед нами форма повествования от первого лица, при которой сознание повествователя может вносить существенные коррективы в изображаемое, что в пределе может приводить к полному расхождению его оценок и позиции автора. Для Чехова, как представляется, повествование от лица «антигероя» и вообще сказовая манера нехарактерна, почти невозможна (ср. еще «Мою жизнь», «Огни», «Скучную историю»). Его перволичный повествователь весьма близок автору (хотя, конечно, не тождествен ему), их этические критерии совпадают. Отмеченное Л. Д. Усмановым совмещение голоса

автора и героя в одном отрезке текста возможно лишь при таком повествователе.[8]

Представим себе, что эту историю рассказывает героиня. Перед нами возникло бы «черно-белое» повествование о бездельнике-пейзажисте, который завел любовную интрижку с сестрой, и ее срочно пришлось спасать, отправив к тетке в Пензенскую губернию. Художник потому и становится повествователем, что он способен охватить и понять (попытаться понять!) разные точки зрения, среди всех героев рассказа его взгляд наиболее широк и универсален.

Его объективность по отношению к Лиде всячески подчеркивается, даже педалируется.

«Это была живая, искренняя, убежденная девушка, и слушать ее было интересно...» (9, 177).

«Эта тонкая, красивая, неизменно строгая девушка с маленьким, изящно очерченным ртом...» (9, 178).

«Лида может полюбить только земца, увлеченного так же, как она, больницами и школами... О, ради такой девушки можно не только стать земцем, но даже истаскать, как в сказке, железные башмаки» (9, 183).

Даже в конце рассказа, в эпилоге, художник не обвиняет ее, сохраняя ту же объективность и спокойствие интонации.

Авторское отношение к героине возникает путем композиционного соотнесения деталей, выступающих в речи повествователя как нейтральные или почти нейтральные.

Художник почти ничего не рассказывает о себе. Кое-что мелькает в спорах и разговорах других. Но и эти немногие детали дают представление о сложной духовной работе, создают образ, отличающийся от того прямолинейного портрета, который рисует героиня.

Раньше уже упоминалась симптоматическая оговорка в начале второй главы: «Я, как ей казалось, был равнодушен...» В действительности дело обстоит по-иному. Заинтересованность и личностность спора в третьей главе подтверждают, что истоки кризиса художника лежат в области тех же самых вопросов, которые волнуют и Лиду. «Обреченный судьбой на постоянную праздность...» (9,174). Эта фраза в начале рассказа выглядит загадочно и может быть понятна только в соотнесении с идеологической линией сюжета, где в круг спора входит и проблема искусства.

Художник — пейзажист и, вероятно, талантливый. Но он видит страшную несоизмеримость и ненужность искусства в атмосфере «голода, холода, животного страха, массы труда» — деревни, какой она была при Рюрике, да так и осталась до сих

[8] См.: Усманов Л. Д. 1) Структура повествования у Чехова-беллетриста // Вопросы литературе и стиля. Самарканд. 1969. С. 15—16; 2) Художественные искания в русской прозе конца XIX века. Ташкент. 1975. С. 26—28.

пор. «Не теоретик и тем более не догматик, герой „Дома с мезонином" из породы тех людей... которым скучно жить и которые „недовольны собой и людьми" и раздражены, потому что неправильно, несправедливо устроена жизнь вообще и в частности ложны отношения интеллигенции к народу, ложно место художника в обществе», — справедливо замечает В. Б. Катаев.[9] Его отказ от работы, его истерический срыв вызван не равнодушием, а, напротив, ощущением кричащих противоречий действительности. Попытка вернуться к искусству («мне снова захотелось писать») гаснет и больше, судя по всему, не возвращается.

Трудно проводить в данном случае прямые аналогии, но отказ его от искусства напоминает поступок гаршинского Рябинина из рассказа «Художники», человека, который предпочел искусству прямую практическую деятельность. Но и там гаршинский герой «не преуспел» (а ведь он занимался делом, которым в рассказе Чехова занимается Лида). Чеховский герой, обогащенный опытом прошедшего с 70-х годов времени, считает и школы одним из звеньев «цепи великой», которая опутывает народ. С этим и связан его отказ от работы: позиция не самодовольства, а отчаяния.

В связи с мотивом праздности и возникает, как представляется, наиболее ощутимый зазор между позицией рассказчика и автора. «Для меня, человека беззаботного, ищущего оправдания для своей постоянной праздности, эти летние праздничные утра в наших усадьбах всегда были необыкновенно привлекательны. Когда зеленый сад, еще влажный от росы, весь сияет от солнца и кажется счастливым, когда около дома пахнет резедой и олеандром, молодежь только что вернулась из церкви и пьет чай в саду, и когда все так мило одеты и веселы, и когда знаешь, что все эти здоровые, сытые, красивые люди весь длинный день ничего не будут делать, то хочется, чтобы вся жизнь была такою» (9,179). На этот фрагмент в свое время обратил внимание А. А. Белкин: «Я затрудняюсь сказать, что это: ирония? Но герой так лирически проникновенен, что кажется иронически нарисованная картина ему мила. Но кому мила? Чехову? Художнику? Не путайте Чехова и художника».[10] Конечно, в нем есть «лирическая проникновенность», но есть и несомненная самоирония повествователя. Ведь он же через несколько страниц определит свой идеал совсем по-иному: «Призвание всякого человека в духовной деятельности — в постоянном искании правды и смысла жизни» (9,185). А какая там духовная деятельность в распивании чая и безделье!

Это трудно доказать аналитически, но все же кажется, что здесь позиции повествователя и автора расходятся в наиболь-

---

[9] Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. С. 236.
[10] Белкин А. А. Указ. соч. С. 242.

шей степени, автор дистанцируется от своего героя, чтобы на следующих страницах снова сблизиться с ним.

Ощущение кризиса искусства как личного кризиса, характерное для сознания повествователя, позволяет, на наш взгляд, более точно прочесть финал рассказа. «Почему герой не поехал за Женей в Пензенскую губернию, чтобы вдали от Лиды сочетаться с ней узами брака?» — недоумевал в свое время А. Скабичевский. В самом рассказе нет и намека на какой-либо ответ. Но его можно гипотетически предположить. Бытовой сюжет «Дома с мезонином» связан с ситуацией rendez-vous, испытанием любовью, в высшей степени характерным для русского реализма. К ней Чехов обращается постоянно: в рассказах «Верочка», «На пути», незадолго до «Дома с мезонином» — в «Рассказе неизвестного человека».

«Владимир Иваныч, если вы сами не верите в дело, если вы уже не думаете вернуться к нему, то зачем... зачем вы тащили меня из Петербурга? Зачем обещали и зачем возбудили во мне сумасшедшие надежды?.. — спрашивает Зинаида Федоровна главного героя. — Когда я все эти месяцы мечтала вслух, бредила, восхищалась своими планами, перестраивала свою жизнь на новый лад, то почему вы не говорили мне правды, а молчали или поощряли рассказами и держали себя так, как будто вполне сочувствовали мне? Почему? Для чего это было нужно?»

«Трудно сознаваться в своем банкротстве, — оправдывается «неизвестный человек». — Да, я не верю, утомился, пал духом... Тяжело быть искренним, страшно тяжело, и я молчал» (8,205).

Мисюсь, конечно, не Зинаида Федоровна. Она более простодушна и менее требовательна, хотя ее тоже волнуют «вечные» вопросы. «А она слушала, верила и не требовала доказательств» (9,180). Пока не требовала! Но в ощущении героев есть нечто общее. Любовь художника обречена, потому что ему нечего предложить этой девушке, его дом разрушен, его вера — скептицизм и постоянное сомнение в себе. Поэтому потеря любимой воспринимается им как трагическая неизбежность, еще один удар судьбы (вспомним начальное «обреченный судьбой»). «Трезвое, будничное настроение овладело мной и мне стало стыдно всего, что я говорил у Волчаниновых, и по-прежнему стало скучно жить» (9,190—191). Поэтому в финале рассказа звучат не проклятия и обличения кому-то, а пронзительная грусть и меланхолия: «Мисюсь, где ты?» Вопрос не предполагает конкретного, «географического» ответа. Он — о другом. Может быть, об уходящей жизни и невозможном счастье.

Точно так же, как к ускользающему, невнимательному взгляду во многом «стягивается» характер Лиды Волчаниновой, в характеристике художника есть деталь, наиболее четко передающая его мировосприятие (на нее справедливо обращал

внимание А. А. Белкин). В сцене спора герои конфликтно соотнесены буквально в одной фразе: «Она подняла на меня глаза и насмешливо улыбнулась, а я продолжал, *стараясь уловить свою главную мысль*... (курсив мой. — *И. С.*)» (9,184). Главная мысль не дана как не требующая доказательств аксиома, до нее нужно *доработаться, дойти*. Позиция художника — это позиция человека, напряженно вглядывающегося в жизнь, ищущего, способного понять чужую точку зрения и подвергнуть сомнению свою. Она подлинно диалогична. Его отношения с Лидой (в авторском кругозоре) объясняются не разными взглядами на обучение крестьянских детей или искусство, а куда более общими причинами.

«Дом с мезонином» написан вовсе не для дискредитации «малых дел» (Чехов и сам немало занимался ими), рассказ не сводится и к лирической любовной истории. Внутренняя тема рассказа — в противопоставлении *двух типов отношения к жизни*, которые существуют за пределами идеологического спора: интеллектуального деспотизма, переходящего в деспотизм бытовой, и подлинного понимания, проникновения в сознание другого человека. «Дар проникновения» — это и есть то главное, что разводит чеховских героев или объединяет их.[11] В «Доме с мезонином» Чехов в очередной раз (вспомним хотя бы доктора Львова из «Иванова») напоминал, к каким трагическим последствиям ведет столкновение человека и идеи. Интеллектуальный деспотизм, нетерпимость могут скрываться под разными масками и тем не менее должны быть выявлены и рассекречены. В скромном, по видимости лирическом рассказе — предощущение проблемы, подлинное значение которой раскроется лишь в движении истории, когда под прикрытием высоких слов иногда могли совершаться самые страшные преступления. Чехов утверждает: важна не только идея, которую герой исповедует, не только мера его причастности к идее, но соотнесение ее с интересами каждой отдельной личности, ее личностность.

На уровне бытового сюжета, этических оценок позиция автора сомнений не вызывает, акценты здесь расставлены очень четко, контур сюжета завершен, несмотря на открытый финал. Однако идеологический сюжет так и остается не замкнут, он имеет свою логику и — в конечном счете — обнаруживает взаимодополнительность и относительную неуязвимость противостоящих друг другу позиций. Такова структура многих пове-

---

[11] Таким образом, анализ подтверждает тонкое замечание, недавно мимоходом высказанное Э. А. Полоцкой: «Если идея может приравниваться к поступку, то, применяя, например, это положение к „Дому с мезонином", в противопоставлении художника Лиде Волчаниновой вместо контраста бездеятельности активному действию (как это чаще всего принято отмечать) легко увидеть противопоставление двух разных жизненных позиций» (Полоцкая Э. А. Поэтика Чехова: Проблемы изучения // Чехов и литература народов Советского Союза. Ереван. 1984. С. 169).

стей и рассказов Чехова («Огни», «Моя жизнь», «Скучная история»): два сюжета текут параллельно, один проверяется другим, но идея не исчерпывается ее носителем, а ведет будто бы самостоятельное существование. Позиция автора при таком соотношении сюжетов оказывается пульсирующей. Повествовательная дистанция между автором и героем беспрерывно меняется, и одна из задач читательской активности заключается в выявлении логики таких пульсирующих изменений. Способы изменения чеховской повествовательной позиции — одна из самых острых исследовательских проблем.[12]

---

[12] Уже после завершения этой работы появилась специально посвященная чеховскому рассказу книга, многие выводы которой близки изложенной концепции: Богданов В. А. Лабиринт сцеплений. М., 1986.

9 Заказ № 408.



В предыдущих главах мы эпизодически обращались к изображению предметного мира и пространства и времени у Чехова. Теперь необходимо взглянуть на проблему более систематически.

Понятие «хронотоп», заимствованное из математического естествознания, сделал инструментом литературоведческого анализа, как известно, М. М. Бахтин в специальной работе «Формы времени и хронотопа в романе». «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом, — писал Бахтин. — В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп».[1]

Важно отметить, что эта категория понималась ученым как «формально-содержательная». Ее введением разрабатываемая Бахтиным система формально-содержательных категорий для анализа литературного произведения завершалась: произведение понималось как хронотопическая (пространственно-времен-

[1] Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М. 1975. С. 234—235.

ная) реальность с героем в центре художественного видения, созданная автором и рассчитанная на читателя, учитывающая его возможные реакции.[2]

Исследованию различных романных хронотопов, преимущественно ранних, была посвящена указанная работа Бахтина, имевшая характерный подзаголовок: «Очерки по исторической поэтике». Созданная в основной своей части в 1937—1938 гг., она, как известно, была опубликована лишь в 1975 г. За прошедшее время категория «хронотоп», как и другие понятия бахтинской философии литературы, получила столь широкое распространение, что конкретное ее содержание практически выветрилось, и сегодня она зачастую оказывается уже предметом полемического отталкивания и даже пародийного переосмысления. Этот факт касается, однако, не столько системы идей и понятий Бахтина, сколько особенностей их «мозаичного» функционирования. Понятие «хронотоп», как представляется, обладает большой объясняющей силой. Необходимо только помнить, что оно должно не механически покрывать все больший круг явлений, а служить инструментом конкретного анализа. Хотя, конечно, выдвинуть такое требование гораздо легче, чем выполнить его...

В работе «Формы времени и хронотопа в романе» есть и упоминание о Чехове. В главе «Заключительные замечания», написанной уже в конце жизни, в 1973 г., Бахтин кратко описывает хронотоп «провинциального городка»: «Провинциальный мещанский городок с его затхлым бытом — чрезвычайно распространенное место свершения романных событий в XIX веке... Такой городок — место циклического бытового времени. Здесь нет событий, а есть только повторяющиеся „бывания". Время лишено здесь поступательного исторического хода, оно движется по узким кругам: круг дня, круг недели, месяца, круг всей жизни. День никогда не день, год не год, жизнь не жизнь. Изо дня в день повторяются те же бытовые действия, те же темы разговоров, те же слова и т. д. Люди в этом времени едят, пьют, спят, имеют жен, любовниц (безроманных), мелко интригуют, сидят в своих лавочках или конторах, играют в карты, сплетничают. Это обыденно-житейское, циклическое бытовое время. Оно знакомо нам в разных вариациях и по Гоголю, и по Тургеневу, по Глебу Успенскому, Щедрину, Чехову».[3] Это вообще, кстати говоря, единственное в работах Бахтина упоминание о Чехове. И проблема здесь скорее намечена, обозначена, чем решена: Чехов поставлен в определенный «хронотопический» ряд. Следующим шагом должно быть выяснение своеобразия чеховского хронотопа в этом ряду.

---

[2] См. подр.: Сухих И. Н. Философия литературы М. М. Бахтина // Вестн. Ленингр. ун-та. 1982. № 2. С. 45—51.

[3] Бахтин М. М. Указ. соч. С. 396.

Действительно, «провинциальный городок», а также «дворянская усадьба» или «купеческий дом» — наиболее привычное место действия большой русской прозы (романа), а также повестей, рассказов, пьес. Это «Повести Белкина» и «Дубровский», «Капитанская дочка», это «Мертвые души» и «Ревизор», это «Кто виноват?» и «Обрыв», это все романы Тургенева, кроме «Дыма», почти вся драматургия Островского, почти весь Лесков, Глеб Успенский, «Бесы» и «Братья Карамазовы», «Господа Головлевы» и «Пошехонская старина» и т. д. Причем хронотопы всех перечисленных произведений имеют некоторые общие черты, сближаются по некоторым признакам (при таком уровне обобщения сходство, естественно, может быть отмечено не как непреложный факт, а как очевидная, явственная, но все же тенденция). Отмеченное Бахтиным «циклическое бытовое время» «провинциального городка» (а также «дворянской усадьбы», «купеческого дома») объясняется, как представляется, двумя общими свойствами указанных хронотопов, которые можно назвать *замкнутостью* и *однородностью*.

Мир дворянской усадьбы с ее окрестностями, провинциального городка с его окружением — это замкнутый, завершенный, «свой» мир, где люди живут очень тесно, близко, скученно, где все знают всех и потому даже случайные встречи (а Бахтин подчеркивал особое хронотопическое значение мотива встречи) вовсе не случайны, а сюжетно предрешены и результативны. Офицер, случайно обвенчавшийся в деревенской церкви с незнакомой девушкой, через годы и расстояния встречает ее и влюбляется именно в нее («Метель»). Случайно встреченный Петрушей Гриневым в буране человек впоследствии оказывается «мужицким царем», с которым героя накрепко связывает судьба («Капитанская дочка»). Каждое случайное уклонение чичиковской брички по окрестностям провинциального города приводит его, в общем, к знакомому уже человеку, а незнакомка, случайно встретившаяся гоголевскому герою по пути, оказывается губернаторской дочкой и будет одной из причин финальной катастрофы героя. В «Герое нашего времени» повествователь случайно встречает Максима Максимыча, и сразу же после его рассказа о Печорине случайно появляется и он сам. Скиталец Рудин случайно встречает через много лет в гостинице губернского города старого приятеля Лежнева и исповедуется ему. Случайная встреча на вокзале Анны Карениной с незнакомым офицером становится главным событием ее последующей жизни. Случайно встретившаяся Катерине сумасшедшая барыня провоцирует трагический финал «Грозы». В провинциальном городке, изображенном в «Бесах», одновременно окажутся люди, связанные очень сложными отношениями, знакомые по Петербургу; встречавшиеся в Европе, спешившие к этой случайной встрече даже из Америки. И т. д., и т. п. без конца. Какое множество случайных встреч в русской

классике и как все они не случайны! Слово «случайно» во всех этих случаях необходимо ставить в кавычки, ибо такая случайность закономерна. И дело здесь не в сюжетных совпадениях и «подставках» (сюжеты названных и неназванных вещей очень различны), а именно в особенности хронотопа, в котором развертывается сюжет, названной нами замкнутостью: если пространство ограниченно, любая встреча оказывается в чем-то предусмотренной, потенциально возможной.

Причем если для усадьбы или купеческого дома это свойство самоочевидно, то описанный Бахтиным хронотоп «большой дороги» выполняет необычную функцию. «Встречи в романе обычно происходят на „дороге". „Дорога" — преимущественное место случайных встреч. На дороге („большой дороге") пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многоразличнейших людей — представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов. Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы. Здесь своеобразно сочетаются пространственные и временные ряды человеческих судеб и жизней, осложняясь и конкретизируясь социальными дистанциями, которые здесь преодолеваются».[4] В русской литературе большая дорога, классическое место случайных встреч и новых знакомств, очень часто оказывается местом встречи старых знакомцев — дорога ведь проходит по «своему» миру.

Доминантный хронотоп русской литературы не только замкнут, но и однороден: в нем все не только потенциально знакомы, но и потенциально контактны, способны к общению и пониманию. Социальные полюса изображаемого мира (не только на большой дороге!) могут неожиданно сходиться, географическое пространство — совпадать с психологическим. В «Капитанской дочке» Маша Миронова по очереди вступает в общение с «мужицким царем» Пугачевым и государыней Екатериной II. В замысле некрасовской эпопеи «Кому на Руси жить хорошо?» странники тоже должны были опросить о счастье всю Россию, от своего брата мужика и до царя. Многие толстовские герои (Пьер, Левин, Нехлюдов) в своих духовных поисках объединяют бальный зал и крестьянскую избу, дворец и тюрьму, философские «парения» и сенокос. Людей самых разных социальных групп и устремлений объединяют сцены скандалов в романах Достоевского. Контакты эти могут завершаться и трагически, но сам трагизм в данном случае доказывает, что они — еще живая, еще возможная реальность.

Так разные пространственно-временные образы русской классики со своими специфическими свойствами образуют не-

[4] Там же. С. 392.

кий метахронотоп, который можно обозначить как эпический, патриархальный, даже «деревенский», ибо принцип «все знают всех, все общаются со всеми» — принцип жизни замкнутой исторической общности, социально-исторической проекцией которой оказывается деревня.

Самое же неожиданное заключается в том, что свойства эпического хронотопа легко обнаруживаются и в «петербургской» линии русской литературы: Пушкин — Гоголь — Достоевский. Трагический конфликт «Медного всадника» строится на том, что медный самодержец и маленький Евгений живут в одном мире, знают друг о друге и вступают в психологический поединок. Следовательно, в некотором смысле они соизмеримы. И гоголевский Невский проспект оказывается местом, где встречаются, сталкиваются, общаются люди разного положения и звания. Слухи о скромном Акакии Акакиевиче заполняют (правда, после его смерти) весь Петербург. И не на это ли представление о мире опирается Петр Иванович Бобчинский, когда он простодушно и трогательно (после дачи взятки) просит Хлестакова: «Я прошу вас покорнейше, как поедете в Петербург, скажите всем там вельможам разным: сенаторам и адмиралам, что вот, ваше сиятельство или превосходительство, живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский. Так и скажите: живет Петр Иванович Бобчинский... Да если этак и государю придется, то скажите и государю, что вот, мол, ваше императорское величество, в таком-то городе живет Петр Иванович Бобчинский».[5] Утопия, над которой Гоголь иронизирует? Безусловно. Но за всем этим — серьезная мысль о том, как важно человеку быть услышанным, узнанным: смешной Бобчинский (и Гоголь вместе с ним) взыскует о норме, которая должна существовать в действительности.

Такие же случайно-закономерные встречи — обычное явление для петербургской прозы Достоевского. Многократно описанные «вдруг» Достоевского — это *как бы* «вдруг». Первый встреченный героем «Идиота» в вагоне человек оказывается Рогожиным, а «случайно» увиденная фотография — фотографией Настасьи Филипповны.

Можно в таких случаях говорить о теме Петербурга, об образе «большого города», но работают эти писатели, как сказал бы Бахтин, эпическим, патриархальным хронотопом: законы построения художественного мира именно таковы. Петербург Гоголя или Достоевского — это «большая деревня», где тоже действуют уже отмеченные принципы замкнутости и однородности мира.

Сходные свойства характерны даже для толстовской эпопеи, хронотоп которой предельно широк, охватывая Россию и Европу. Достаточно вспомнить, как близко, как тесно живут тол-

---

[5] Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4. М. 1967. С. 72.

стовские герои в этом почти необъятном пространстве и времени, как часто судьба выбрасывает им нужную карту: раненый Болконский случайно оказывается в госпитале с Курагиным, потом — случайно же встречается с Наташей, Николай Ростов так же случайно помогает Марье Болконской, своей будущей жене, Пьера спасает Васька Денисов, знакомец Ростовых, Петя Ростов случайно попадает в его отряд, денщик Ростова Лаврушка случайно встречается с самим Наполеоном. Мир толстовской эпопеи почти необъятен, но опять-таки это «свой» мир, где все в принципе знакомы, и каждая встреча потому закономерна и неслучайна. Н. Страхов писал в свое время, что толстовский роман можно было бы озаглавить и по-иному: «Война и семья». Ту же эпическую завершенность, умиротворенность мира — при всех его катаклизмах — передавало и первоначальное заглавие: «Все хорошо, что хорошо кончается».

Этому свойству хронотопа многих произведений русской литературы нисколько не противоречат «открытые финалы» многих из них («Евгений Онегин», «Мертвые души», «Война и мир»). Они, таким образом, оказываются разомкнутыми во времени, но связаны с пространством «своего» мира, замкнутым и однородным.

«Освоение реального исторического хронотопа в литературе протекало осложненно и прерывно, — писал М. М. Бахтин, — осваивали некоторые определенные стороны хронотопа, доступные в данных исторических условиях, вырабатывались только определенные формы художественного отражения реального хронотопа. Эти жанровые формы, продуктивные вначале, закреплялись традицией и в последующем развитии продолжали упорно существовать и тогда, когда они уже полностью утратили свое реалистически продуктивное и адекватное значение».[6] Хронотоп, названный нами эпическим, имеет глубокие исторические корни и опирается на идею «упорядоченности бытия, будь то народные представления о нераздельности сущего и должного, запечатленные в ритуалах и фольклоре; либо (в сознании людей нового времени) представления о личностных этических нормах и позитивно значимых социально-исторических закономерностях».[7] Его распространенность, постоянная воспроизводимость свидетельствуют, что для русского XIX века он не был архаикой, а сохранял «реалистически продуктивное и адекватное значение», опираясь, видимо, на своеобразие исторического пути России.

Мир, который воссоздает русская классика, в высшей степени конфликтен, но гармония в нем еще возможна, во всяком

---

[6] Бахтин М. М. Указ. соч. С. 235—236.

[7] Хализев В. Е. Функции случая в литературных сюжетах // Литературный процесс. М. 1981. С. 200. — Однако В. Е. Хализев говорит в данном случае об одном типе сюжета, выводя за его пределы Гоголя, Достоевского и еще многое в русской литературе XIX в.

случае — надежда на нее не утрачена, ибо предпосылки гармонической жизни — где-то в самой структуре этого мира, в ощущении — исторически обусловленном, но в чем-то уже иллюзорном — целостности национальной жизни. «Россия для наших выдающихся писателей и тема — предмет художественного усвоения, и метод его, и цель, и способ, — хорошо сказал Н. Я. Берковский. — Быть может, следует утверждать, что великие русские писатели не столько мыслили „образами", сколько „образом" — одним единственным — России. Коллективность сознания — народно-национальная внутренняя форма, первоисточник поэтичности русской литературы».[8]

Россией как целым мыслит и Чехов, но это уже другая Россия, стремительно утрачивающая патриархальную эпическую целостность Россия буржуазной эпохи.

Кажется, что Чехов органично встает в намеченный Бахтиным ряд вслед за Гоголем, Тургеневым, Глебом Успенским. Действительно, многое у Антоши Чехонте и почти весь Чехов поздний связан с образами провинциального городка или дворянской усадьбы. Но сходство это скорее внешнее. Типичные признаки традиционного хронотопа — замкнутость и однородность — проявляются где-то на периферии чеховского творчества (скажем, в «Произведении искусства», где жуткий бронзовый канделябр меняет нескольких владельцев и возвращается к доктору, который хотел от него избавиться, или в «Толстом и тонком» со «случайной» встречей двух школьных друзей на вокзале). Доминантный же хронотоп чеховского творчества строится на иных, прямо противоположных предпосылках, *разомкнутости, неограниченности* мира вместо его замкнутости[9] и *структурности, психологической неоднородности* вместо прежней однородности и контакта полюсов.

Сжатой и парадоксальной формулой чеховского хронотопа может служить рассказ «Пассажир 1-го класса», где в узком пространстве вагонного купе известный инженер и заслуженный профессор беседуют о славе, о тяге толпы к сенсационности, скандальной известности, жалуются на непризнание своих заслуг, но сами *ничего не знают друг о друге*, оказываясь частью той же самой презираемой ими толпы.

В мире русской классики «дочеховского» периода в принципе «все знают всех». Чеховские персонажи тоже могут жить

---

[8] Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л. 1975. С. 38.

[9] Граница, о которой шла речь в главе об «Острове Сахалине», — это *эстетическая граница* творческого хронотопа, «в котором происходит обмен произведения с жизнью и совершается особая жизнь произведения» (М. М. Бахтин). Разомкнутость же — это свойство *хронотопа произведения, художественного мира в целом*. Так — в порядке аналогии — на ограниченном пространстве картины может быть дано ощущение бесконечного простора.

очень тесно, но это ничего не меняет, потому что рядом чаще всего — незнакомцы. Так мелькают перед Ионой в лихорадочном ритме его пассажиры, с которыми он хочет поговорить, а единственным настоящим собеседником оказывается лошадь («Тоска»). Так приходит к «знакомому мужчине», надеясь на помощь, «прелестнейшая Ванда» (а по паспорту Настасья Канавкина), а этот мужчина, зубной врач Финкель, не узнает ее и вместо помощи фактически обирает ее, и Ванда идет по улице, сплевывая кровь и чувствуя себя оскорбленной всем миром («Знакомый мужчина»). Так бесследно исчезает за границами «своего» мира, милого дома с мезонином, Женя, и художник может только выдохнуть в открытое пространство: «Мисюсь, где ты?» («Дом с мезонином»).

В отличие от гоголевских, тургеневских или толстовских чеховские встречи на «большой дороге» — действительно случайные встречи. Люди, которых увидит мальчик Егорушка («Степь») или старик Малахин («Холодная кровь»), — незнакомцы, они промелькнут и исчезнут навсегда: мир ведь безграничен и ничего в нем не предрешено. «В Западной Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно... Простора так много, что нет сил ориентироваться...» — напишет Чехов Григоровичу после завершения «Степи» (П 2, 190).

Иногда чеховский мир раздвигается беспредельно, до космических масштабов. В его записной книжке остался поразительный нереализованный набросок: «Разговор на другой планете о земле через 1000 лет: помнишь ли ты то белое дерево... (березу)» (17, 78, 113).

Обычно же чеховские герои живут рядом (гостиная, театр — классические, по Бахтину, места общения), однако не могут сломать социальные и психологические перегородки, вступить в полноценный контакт. Чеховская «Смерть чиновника» часто рассматривается в сопоставлении с «Шинелью» прежде всего в тематическом аспекте, как завершение темы «маленького человека». Не менее важна эта параллель и в интересующем нас плане. Маленькая двухстраничная юмореска в известном смысле оказывается не менее проблемной и трагической, чем «Шинель», трагическая повесть с гротескным отсветом, из которой, по апокрифической фразе, «вышла» вся русская литература. Чеховский рассказ уходит от «Шинели» так далеко, что объективно отрицает гоголевский образ мира. Ведь при всей социальной «несоизмеримости» «значительного лица» и Акакия Акакиевича герои исходят из общей психологической логики: «значительное лицо» кричит — Башмачкин пугается, ибо начальство могло помочь, но имеет право и распечь. Потом уже «значительное лицо» испытывает муки совести и пугается призрака Акакия Акакиевича: конфликт здесь возникает на общей почве, социальное пространство психологически преодолимо.

У Чехова персонажи изначально говорят *на разных языках*, у них не одна, а две логики, понимание здесь невозможно принципиально. Как бы ни уверял генерал Червякова в своих добрых намерениях и простодушии, тот никогда не поверит, «табель о рангах» проросла в глубину его сознания, поэтому социальное пространство между героями психологически непреодолимо, конфликт неразрешим.

В «Новой даче», позднем чеховском рассказе, метафора «говорить на разных языках» подчеркнуто реализуется в сюжете. «Вы за добро платите нам злом. Вы несправедливы, братцы. Подумайте об этом. Убедительно прошу вас, подумайте. Мы относимся к вам по-человечески, платите и вы нам тою же монетою», — скажет высокомерный инженер-дачник соседям-мужикам. А один из них, вернувшись домой, начнет жаловаться: «Платить надо. Платите, говорит, братцы, монетой...» (10,119). Через некоторое время ситуация повторится с обратным знаком. «Кончится, вероятно, тем, что мы будем вас презирать», — раздраженно брюзжит инженер. А тот же крестьянин Родион радостно передает дома: «Я, говорит, с женой призирать тебя буду. Хотел ему в ноги поклониться, да сробел» (10,125). В обоих случаях герои придают словам прямо противоположный смысл, их чувства не совпадают диаметрально.

Даже предметное наполнение чеховского мира существенно иное, что связано с самим движением истории. Перед нами какой-то новый виток социально-исторической спирали, новые вещи, которые быстро становятся привычными, примелькавшимися. Герои Чехова живут в весьма технизированном мире (как ни странно звучит это на современный слух), в мире утверждающейся буржуазной цивилизации, говоря социологически.

Получают ли герои Тургенева или Гончарова телеграммы? Вопрос даже выглядит странно: Обломов — и телеграф... В чеховской «Моей жизни» надоевшие ему телеграммы передает главный герой, с телеграммой связан один из эпизодов «Душечки», трагическую телеграмму получают в конце «Невесты». Уже в ранней чеховской пародии появляется герой, уши которого светились электричеством! В другой пародии прямо сказано о том, «что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.»: «Электричество, в большинстве случаев ни к селу ни к городу приплетаемое» (1,17). И одно из последних впечатлений архиерея из одноименного рассказа — электричество, которое пробуют в доме купца Еракина. Есть у Чехова ранний рассказ о капризах телефона (4, 312—314). Телефон как примета нового быта появляется даже «в овраге», в волостном правлении села Уклеева; и «когда он скоро перестал действовать, так как в нем завелись клопы и прусаки», волостной старшина сокрушенно сказал: «Да, теперь нам без телефона будет трудновато» («В овраге»). Железная дорога, которая, скажем, в «Анне Карениной» — пугающий символ новой эпохи, у Чехова

тоже прочно врастает в быт, становится привычной приметой пейзажа в повестях «Огни» и «Моя жизнь», в первой драме «Безотцовщина» и последней — «Вишневый сад».

В. Н. Турбин собрал примеры чеховских «насмешек над машиной».[10] Однако в мире Чехова эти приметы цивилизации далеко не всегда удостаиваются насмешки. Они еще выглядят несколько экзотично (отсюда и смех), но уже вошли в быт, стали частью этого быта, как обед или бильярд. «Вот железную дорогу построили и стало удобно. Съездили в город и позавтракали... желтого в середину», — изящно объединяет все старое и новое в одной фразе Леонид Андреевич Гаев (13,218).

Рассмотренные с такой точки зрения, чеховские хронотопы «провинциального города», «дворянской усадьбы», а также Москвы и Петербурга, скорее не подтверждают, а опровергают предложенный М. М. Бахтиным ряд. Между Чеховым и его предшественниками обнаруживается существенная граница. Разомкнутость и неоднородность чеховского мира принципиально противостоят замкнутости и однородности хронотопов его предшественников. Если не бояться некоторого обострения формулировки, то можно утверждать, что на смену эпическому, «деревенскому» образу мира в творчестве Чехова приходит хронотоп «большого города», ибо разомкнутость и неоднородность, несовпадение географического пространства с психологическим полем общения — признаки городского социума.

Исходя из других предпосылок, к сходному выводу пришел М. П. Громов: «Все большие и малые события жизни, все случайности и происшествия, вообще все, что происходит в сюжете Чехова, происходит в русском городе, в его дачных окрестностях, посадах, монастырях: действие отдельных рассказов и повестей может быть перенесено на юг или север, до крайних границ реальной России, не теряя, однако, связи с центральным образом — городом, из которого персонажи (или повествователь) уезжают, куда они возвращаются, о котором они думают или говорят. Город — объединяющий центр сложной художественной структуры... Образ города у Чехова — эволюционирующий, непрерывно формирующийся образ, структура которого сохраняется при всех жанровых вариациях чеховской прозы, от ранней до поздней поры...».[11]

Но почему у Чехова, в отличие, скажем, от Достоевского, так редко можно найти прямое урбанистическое описание, городской пейзаж? Таким может быть возражение на предложенное разграничение. Вопрос, на наш взгляд, убедительно разъяснил М. П. Громов: «Сколько-нибудь отчетливой, подробно напи-

---

[10] Турбин В. Н. К феноменологии литературных и риторических жанров в творчестве А. П. Чехова // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 206—209.

[11] Громов М. П. Повествование Чехова как художественная система // Современные проблемы литературоведения и языкознания. М. 1974. С. 309.

санной картины русского города ни в одном из рассказов Чехова, если брать их порознь, нет. Сознание персонажа (или повествователя) схватывает лишь фрагменты городского пейзажа, как это и должно быть в потоке жизни, в круговороте будничных дел и забот».[12]

Дело в том, что наше восприятие, как утверждают психологи, ориентировано на явления внешней действительности, которые отличаются необычностью, новизной. Чувство человека, который в тысячный раз проходит на работу через Дворцовую площадь, отличается от восхищения и потрясения того, кто видит ее впервые. Город Пушкина в «Медном всаднике», Гоголя в «Невском проспекте», Достоевского в «Преступлении и наказании» дан как бы свежим взглядом (восхищенным или ужасающимся). Чеховские герои вросли в быт, перестали удивляться. Город для них — будничная среда обитания, они смотрят, но не видят, думая о своем. Поэтому в чеховском хронотопе, чаще всего создающемся через восприятие персонажа, так фрагментарно видит, изображает мир и автор-повествователь.

«Большой город» — вовсе не тема и не образ в творчестве Чехова (формально он, конечно, менее «городской» писатель, чем Гоголь или Достоевский), а именно способ, принцип художественного ви́дения, который объединяет разные сферы изображения. «Город — это не серия сюжетов, а система самоощущений», — точно сказал Д. Самойлов, рассуждая совсем о других авторах.[13] Так и у Чехова: он не в пейзаже, а в структуре героя и мира.

Намеченное понимание чеховского хронотопа позволяет обнаружить конкретно-историческую основу некоторых сторон чеховской поэтики, давно замеченных, но не объясненных. Чеховский «знаковый портрет», о котором ранее шла речь, в значительной степени сформирован новым, городским типом восприятия.

«Ночью, часов в 12, по Тверскому бульвару шли два приятели. Один — высокий красивый брюнет в поношенной медвежьей шубе и цилиндре, другой — маленький рыженький человек в рыжем пальто с белыми костяными пуговицами» (2, 307).

«Вдова Василиса, высокая пухлая старуха в мужском полушубке, стояла и в раздумье смотрела на огонь; ее дочь Лукерья, маленькая, рябая, с глуповатым лицом, сидела на земле и мыла котел и ложки» (8, 307).

Совпадение страниц в данном случае чисто случайно, примеры взяты почти наугад. В одном, раннем, рассказе «75 000» действие происходит в Москве, в другом, классическом «Студенте» — где-то в деревне. Но так, схватывая две-три наиболее бросающиеся в глаза черты, мы видим человека на мгновение мелькнувшего в городской толпе («на ленте эскалатора»). И этот принцип видения становится для Чехова универсальным: в сельской глуши персонажи описаны в том же ракурсе. Чехов-

---

[12] Там же. С. 310.

[13] Литературное обозрение. 1984. № 9. С. 96

ский портрет четко обнаруживает свою «хронотопическую» природу: он не придуман, а вырастает из самой действительности.

С городским хронотопом — но уже по контрасту — связана, как представляется, и специфика чеховского пейзажа. Е. Н. Купреянова выделяет две взаимосвязанные, но все же весьма различающиеся тенденции природоописания в русской литературе. У Пушкина и Гоголя пейзаж выступает «по преимуществу в качестве внешних, физических обстоятельств места и времени действия», остается «обобщенным, объективным, если можно так выразиться, „типическим"».[14] Линия Лермонтов — Тургенев — Толстой связана со все большей психологизацией пейзажного описания. «Природные компоненты пейзажа Толстого, как и всякого художественного образа природы, соотнесены друг с другом по принципу ассоциативных связей рождаемых этими компонентами психических явлений и движений. Но при этом сама взаимосвязь между жизнью природы и ее психическим отражением становится в пейзаже Толстого осознанным фокусом и предметом изображения».[15] Чехов, безусловно, связан с этой второй линией. Но то, что для Толстого было *предметом* («взаимосвязь между жизнью природы и ее психическим отражением»), становится в мире Чехова *проблемой*, очень существенной, принципиальной. Природа — где-то на периферии мира, в котором живут чеховские герои, они соприкасаются с ней лишь эпизодически, в редкие моменты прозрения. Природа отчуждена от человека, точнее, он отчужден от нее. Природоописание в мире Чехова чаще всего связано с кругозором автора-повествователя. И это обостренно лирическое чеховское переживание природы, знаменитый чеховский «импрессионизм» — знак утраченного «рая», взгляд со стороны. Сошлемся на наблюдение испанского поэта А. Мачадо: «В современном искусстве деревня выдумана городом, порождена городской скукой, растущим страхом перед людскими скопищами. Любовь к природе? Смотря как это понимать. Современный человек ищет на лоне природы одиночества, а оно природе не свойственно. Могут сказать, что он ищет там самого себя. Но ведь природным качеством человека является стремление найти самого себя в своем соседе, в своем ближнем... Я считаю, что, вероятнее всего, современный человек бежит от самого себя к растениям и камням, движимый ненавистью к своему собственному животному началу, которое город будоражит и извращает».[16] Это писалось уже в 1930-х годах, когда процесс отчуждения зашел довольно далеко. Можно, конечно, не согласиться с объяснениями Мачадо, но исходный контраст зафиксирован им очень точно. Чехов — в начале этого пути. Но его взгляд на природу —

---

[14] Купреянова Е. Н. Эстетика Л. Н. Толстого. Л. 1966. С. 127, 128.
[15] Там же. С. 144.
[16] Мачадо А. Избранное. М. 1975. С. 224—225.

взгляд уже изнутри городского социума. (Подробнее о роли природы у Чехова речь пойдет в следующей главе.)

Может быть, особенно очевидно и парадоксально черты чеховского видения мира проявились в его драматургии. «Усадебная» драма Чехова, сына купца, внука крепостного, почти всю жизнь прожившего в городских углах и квартирах, — представляется некой загадкой. Истоки ее часто ищут в тургеневском «Месяце в деревне», связывают с некрасовским этюдом «Осенняя скука» и т. п. Представляется, что эти параллели как раз резко подчеркивают своеобразие чеховской драмы.

В «Месяце в деревне» перед нами типичный хронотоп «дворянской усадьбы», столь характерный для разных писателей. Конфликт здесь возникает на общей почве, непонимание не имеет универсального характера, скорее, оно — недоразумение, достаточно отчетливо мотивированное. Чеховские пьесы и внешне, фабульно разомкнуты более очевидно: «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» кончаются не просто отъездами, а потрясением основ изображаемого мира. Но главное — здесь Чехов до предела доводит психологическую несовместимость, неоднородность персонажей: едва ли не каждый герой живет в своем времени, бежит по своей дорожке, лишь в редкие моменты (обычно в паузах) вступая в зону, где возможен психологический контакт и понимание. Чужой, «чуждый» мир часто оказывается у Чехова не где-то далеко, а совсем рядом, в соседней точке пространства. Многократно отмеченный в чеховской драме прием формального общения, «монологического» построения диалога — художественное воплощение принципа структурной неоднородности, мозаичности чеховского мира.

«Где же те липы, под которыми прошло мое детство? — нет тех лип, да и не было их никогда», — сказано в самом начале повести Н. Помяловского «Мещанское счастье».[17] В чеховских драмах эти патриархальные липы еще на месте, но под ними, в старых домах — уже не тургеневско-островские ритмы, здесь течет иное, новое время. Если Петербург Гоголя или Достоевского по способу организации хронотопа похож, как уже отме-

---

[17] Свойства чеховского мира, о которых идет речь, не появились мгновенно. Они прощупываются и в «предчеховской» литературе, в частности у разночинцев-шестидесятников. Конечно же, к их формированию имеет отношение и «петербургская» линия русской прозы, о которой шла речь. В «Выбранных местах из переписки с друзьями» есть поразительное предчувствие чеховского образа мира, правда, с характерным для позднего Гоголя христианско-моралистическим оттенком: «Жизнь нужно показать человеку, — *жизнь, взятую под углом ее нынешних запутанностей,* а не прежних, — жизнь, оглянутую не поверхностным взглядом светского человека, но взвешенную и оцененную таким оценщиком, который взглянул на нее высшим взглядом христианина. Велико незнанье России посреди России. Все живет в иностранных журналах и газетах, а не в земле своей. *Город не знает города, человек человека; люди, живущие только за одной стеной, кажется, как бы живут за морями* (курсив мой. — *И. С.*)» (Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1967. С. 301).

чено, на «большую деревню», то чеховская драма, напротив, воспроизводит «город в миниатюре». И это символически — и в то же время очень наглядно — выявит последняя пьеса, в финале которой начнут рубить прекрасный вишневый сад, чтобы через год-другой здесь поселились дачники, люди города.

Чехов неоднократно фиксировал отличие своего творчества и творчества современников от «старых писателей», «которых мы называем вечными или просто хорошими» (П 5,133). Не останавливаясь сейчас на мотивировке этого отличия, отметим лишь факт отчетливого субъективного *осознания границы*, причем объективно, исторически обусловленной. О такой границе с разных точек зрения говорили Толстой, Горький. Ее хорошо почувствовал еще один чеховский современник, писатель того же поколения, В. Г. Короленко. В 1908 г. он писал в юбилейной статье о Толстом: «Давно уже отмечено, что в произведениях Толстого-художника нашла отражение вся наша жизнь, начиная с царя и кончая крестьянином... Однако есть в этой необыкновенно богатой коллекции и один существенный пробел: вы напрасно станете искать в ней „среднего сословия", интеллигента, человека свободных профессий, горожанина, — будь то чиновник на жаловании, конторщик, бухгалтер, кассир частного банка, ремесленник, заводской рабочий, газетный сотрудник, технолог, инженер, архитектор... Город для Толстого это место, где влюбляется Левин, где Стива Облонский видит во сне своих дамочек и рюмочки, куда деревенские ходоки приходят со своими ходатайствами за разоренных Стивой и его собратьями однодеревенцев, куда, наконец, идут на скорую погибель детски беспомощные деревенские парни и девицы. Но горожанина как такового и городской жизни, независимой от деревни, с ее особенной самостоятельной ролью в общей жизни великой страны не знает художественное внимание Толстого. В нем всего устойчивее отразились два полюса крепостной России: деревенский дворянин и деревенский мужик. Нашего брата, горожанина-разночинца, чья жизнь вращается между этими полюсами, великий художник не видит, не хочет знать и не желает с нами считаться».[18]

Не используя самого понятия, Короленко в сущности чрезвычайно точно описывает толстовский хронотоп и — шире — патриархальный, «деревенский» хронотоп русской классики.

---

[18] Короленко В. Г. О литературе. М. 1957. С. 131—132. — Через два года, откликаясь на смерть писателя, точную и глубокую социологическую формулировку этого свойства толстовского мира дал В. И. Ленин: «Л. Н. Толстой выступил, как великий художник, еще при крепостном праве. В ряде гениальных произведений, которые он дал в течение своей более чем полувековой деятельности, он рисовал преимущественно старую, дореволюционную Россию, оставшуюся и после 1861 года в полукрепостничестве, Россию деревенскую, Россию помещика и крестьянина» (Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 20. С. 19).

В центре его — дворянская усадьба с ее обитателями, поданная в идиллическом (Гончаров, Тургенев) или остро критическом (Салтыков-Щедрин) варианте, рядом — деревня, «мужицкий мир», чуть дальше — провинциальный город с патриархальным во многом укладом, а где-то на периферии — Петербург, «самый отвлеченный и умышленный город в мире», как говорит один герой Достоевского, и «матушка Москва», все более усваивающая эту «отвлеченность» столицы. В чеховском хронотопе центр и периферия едва ли не впервые меняются местами. В центре оказывается как раз «большой город», его ритм, его мироощущение, его образ жизни. По законам этого центра все больше живет и периферия. Не случайно перечисленные Короленко герои, отсутствующие в «необыкновенно богатой» коллекции Толстого: чиновник на жаловании, ремесленник, газетный сотрудник, инженер и т. д., — это ведь, в сущности, главные герои чеховской прозы. Чеховский хронотоп заполняет «зияние» в мире русской классики XIX в. Его и толстовский художественные миры оказываются взаимодополнительными.

В 1914 г., в десятилетие смерти писателя, в полной футуристических парадоксов и все же очень глубокой статье «Два Чехова» особое место Чехова, его положение «поперек» традиции великолепно обозначил насквозь урбанистический Маяковский. «Литература до Чехова — это оранжерея при роскошном особняке „ дворянина".

Тургенев ли, все, кроме роз, бравший руками в перчатках, Толстой ли, зажавши нос ушедший в народ, — все за слово брались только как за средство перетащить за ограду особняка зрелище новых пейзажей, забавляющую интригу или развлекающую филантропов идею.

Чуть ли не на протяжении ста лет писатели, связанные одинаковой жизнью, говорили одинаковым словом. Понятие о красоте остановилось в росте, оторвалось от жизни и объявило себя вечным и бессмертным.

И вот слово — потертая фотография богатой и тихой усадьбы.

Знает обязательные правила приличия и хорошего тона, течет рассудительно и плавно, как дормез.

А за оградой маленькая лавочка выросла в пестрый и крикливый базар. В спокойную жизнь усадеб ворвалась разноголосая чеховская толпа адвокатов, акцизных, приказчиков, дам с собачками.

...Чехов внес в литературу грубые имена грубых вещей, дав возможность словесному выражению жизни „торгующей России".

Чехов — автор разночинцев... Эстет разночинцев».[19]

---

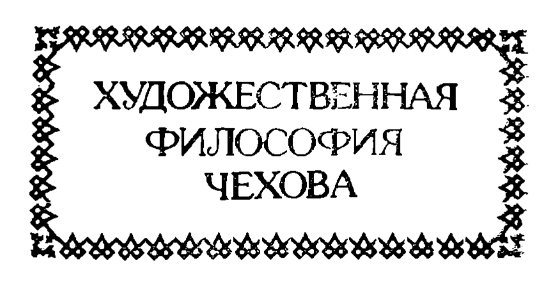
[19] Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 1. М. 1955. С. 298—299.

Для многих современников Чехов так и остался «одним из». Эпизод, сохраненный памятью Бунина: «Однажды, читая газеты, Чехов поднял лицо и не спеша, без интонаций, сказал: „Все время так: Короленко и Чехов, Потапенко и Чехов, Горький и Чехов...“»[20] Между тем на их глазах внешне незаметно происходил один из кардинальных литературных переворотов. Специфика изображенного хронотопа является, вероятно, существенной (конечно же, не единственной) причиной, в силу которой последний классик XIX в. оказался едва ли не самой влиятельной фигурой века двадцатого. Литература нашего века будет тосковать по утраченной эпической целостности толстовского мира, будет неоднократно использовать «экстремальный» хронотоп Достоевского, но точкой отсчета для самых разных художественных систем будут характеристики образа, обозначенные Чеховым. В них предугаданы некоторые важные параметры нынешнего бытия, существования человека в рамках нового городского социума.

---

[20] Чехов А. П. в воспоминаниях современников. М. 1954. С. 484.

10 Заказ № 408.



ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФИЛОСОФИЯ ЧЕХОВА

1

Философия Чехова. Сама эта формулировка кажется несколько неясной, подозрительной. Во-первых, проблема философского исследования взглядов писателя не только не решена, не проверена в конкретных исследованиях, но во многом еще не поставлена. «Философия в литературе и философия самой литературы могли бы стать предметом специального изучения и историками литературы, и ее теоретиками и критиками. Мы знаем ряд значительных трудов по философии культуры, философии искусства. Что же касается философии литературы, то как специфическая сфера изучения литературы она еще не определилась», — писал несколько лет назад М. Б. Козьмин.[1] О том же по более конкретному поводу, рецензируя «Лермонтовскую энциклопедию», напомнил Б. С. Мейлах: «Хотелось бы видеть в энциклопедии статью „Философские взгляды Лермонтова", ее нет, сам этот вопрос затрагивается лишь в ряде общих статей... Да хотелось бы, хотелось бы, хотелось бы... Но нужно все-таки учитывать возможности и пределы. Можно ли сегодня ожидать появления проблемной статьи о философских взглядах Лермонтова, если в литературоведении до сих пор не выяснен вопрос, как вообще изучать философию писателей?»[2]

Как вообще изучать? Подходы к проблеме, вероятно, можно наметить с двух сторон: пытаясь на большом и разнообразном материале определить общие принципы философии литературы,

---

[1] Вопросы литературы. 1979. № 12. С. 23.
[2] Там же. 1982. № 9. С. 95.

дедуцировать их, сопоставляя с иными формами философской рефлексии, — такой путь уже пробуют философы.[3] Возможно, однако, и иное — конкретизация проблемы в рамках творчества одного писателя. Накопление такого рода исследований тоже ведет к широкой и принципиальной постановке проблемы. Такой путь опробуется в этой главе, где под художественной философией писателя (какое-то первоначальное определение все-таки необходимо) понимается система его общих представлений, взглядов на действительность и человека (т. е. философия писателя оказывается частью — но только частью! — его мировоззрения), отраженная в художественном творчестве, определяющая его идейное содержание (поэтому эстетика писателя тоже оказывается частью — но опять-таки только частью! — так понимаемой философии). «Художественная философия», в нашем понимании, — категория не оценочная, а аналитическая. Она присуща каждому писателю, она не предмет изображения (философия в литературе — особая и частная, по отношению к этой, проблема), а определенные принципы вúдения и отражения действительности в художественном образе. Речь может идти только о степени ее оригинальности, своеобразия. «Поэзия, — еще в конце прошлого века хорошо сформулировал Н. И. Кареев, — есть только орган бессознательной или сознательной философии века, не философия уединенных мыслителей и замкнутых школ, а философия всей современной жизни».[4] Может быть, точнее, хотя еще менее привычно, выглядело бы понятие, предложенное М. М. Бахтиным, — «формообразующая идеология», т. е. «принцип видения и изображения мира».[5]

Творчество Чехова кажется наименее подходящим для такого аспекта исследования. Разменной монетой современной Чехову критики было как раз убеждение в том, что никакого мировоззрения, никакой «общей идеи» у Чехова нет. Слова героя «Скучной истории», приписав их самому Чехову, десятки раз повторили многие, от народников-либералов до консерваторов, от Михайловского до дюжинных газетных рецензентов. Когда после смерти Чехова появилась статья С. Булгакова «Чехов как мыслитель»,[6] критик М. Неведомский (М. П. Миклашевский) мгновенно отреагировал на нее: «Если бы я был на месте г. Булгакова и писал бы статью на тему „Чехов как мыс-

---

3 См., напр.: Давыдов Ю. Н. Этика любви и метафизика своеволия: (Проблемы нравственной философии). М. 1982. — Взгляды Толстого и Достоевского сопоставляются в этой работе с философией Шопенгауэра, Ницше, Сартра, Камю.

4 Кареев Н. Что такое история литературы? // Филол. записки. 1883. Вып. V—VI. С. 18.

5 Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М. 1972. С. 156.

6 См.: Булгаков С. Чехов как мыслитель. Киев. 1905.

литель", я бы ограничился пятью словами: Чехов совершенно не был мыслителем».[7]

Логику таких оценок-приговоров Чехов с горькой иронией смоделировал в «Учителе словесности», в словах «умной и образованной» Вари: «Какой же Пушкин психолог? Ну, Щедрин, или, положим, Достоевский — другое дело, а Пушкин великий поэт и больше ничего... Психологом называется тот, кто описывает изгибы человеческой души, а это прекрасные стихи и больше ничего» (8, 314—315). Ну какой же Чехов мыслитель? — серьезно повторяли многие критики, — талантливый (или не очень — в зависимости от убеждений и высоты мировоззрения самого критика) писатель и больше ничего. Уже в 20-х годах М. А. Рыбникова, известный методист, среди возможных тем школьных сочинений рекомендует и такую: «Почему к Толстому приложимо имя учителя жизни, а к Чехову не приложимо?»[8]

Однако и такая интерпретация имеет определенную философскую проекцию. Она предполагает художественную позицию эмпирика и одновременно агностика, писателя, который — мило и талантливо! — «фотографирует» действительность и одновременно — принципиально! — отказывается от поиска ее общего закона, определяющей ее «нормы».

Но уже при жизни писателя и особенно после его смерти постепенно набирало силу другое представление о Чехове: художественный мир писателя вовсе не «случайностен», его взгляд на действительность не эмпиричен — за внешней мозаикой его повестей и коротких рассказов, многообразием героев стоит большая и глубокая мысль о мире, «общая идея» особого свойства, но вполне сопоставимая с идеями Толстого, Достоевского, всей большой русской литературы. Впервые, пожалуй, об этом четко сказал Горький в так понравившейся Чехову статье о повести «В овраге»: «Его упрекали в отсутствии миросозерцания. Нелепый упрек! Миросозерцание в широком смысле слова есть нечто необходимо свойственное человеку, потому что оно есть личное представление человека о мире и о своей роли в нем... У Чехова есть нечто большее, чем миросозерцание, — он овладел своим представлением о жизни и таким образом стал выше ее. Он освещает ее скуку, ее нелепости, ее стремления, весь ее хаос с высшей точки зрения».[9] Чуть раньше Горький написал самому Чехову о «Дяде Ване»: «Другие драмы не отвлекают человека от реальностей до философских обобщений — Ваши делают это».[10] В начале XX в. о философ-

---

[7] Неведомский М. Без крыльев // Юбилейный чеховский сб. М. 1910. С. 92.

[8] Соболев Ю. Чехов: Статьи, материалы, библиография. М. 1930. С. 308.

[9] Горький М. и А. Чехов. М. 1951. С. 124.

[10] Там же. С. 28.

ском характере творчества Чехова — с совсем иных позиций — пишут С. Булгаков, А. Глинка-Волжский, Л. Шестов. В советском литературоведении 20—50-х годов в силу разных причин и обстоятельств эта тема почти не затрагивается.[11] Наконец, современный исследователь четко формулирует: «Искусство подняться от прозы подчеркнуто будничного существования к философским обобщениям является, видимо, одним из главных секретов всей чеховской художественной системы».[12]

Такова, вероятно, единственно правильная постановка вопроса. Ведь «новые, совершенно новые... для всего мира формы письма» (Л. Толстой),[13] открытые Чеховым, могли быть только результатом своеобразной идеологической позиции, оригинального взгляда на человека и действительность — никак иначе: «Оригинальность автора сидит не только в стиле, но и в *способе мышления, в убеждениях* и проч. (курсив мой.—*И. С.*)» (П 2, 32). Другой вопрос, что открыть этот «главный секрет» не так-то легко.

Сложность начинается уже с того, что против поисков в его творчестве «мировоззрения», «общих идей» возражал и сам Чехов. Некоторые из таких суждений дежурны, всем известны.

«Политического, религиозного и философского мировоззрения у меня еще нет; я меняю его ежемесячно...» (П 3, 17), — написано Григоровичу еще до «Скучной истории».

«Мы пишем жизнь такою, какая она есть, а дальше — ни тпрру ни ну... Дальше нас хоть плетями стегайте. У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати», — сказано Суворину о себе и писателях своего поколения уже после гениальной «Палаты № 6» (П 5, 133).

«...Пишет о том, что она стала ясновидящей, философствует, отвечать же на такие письма я не умею серьезно», — иронично пожалуется Чехов сестре еще позднее на одну свою старую знакомую (П 7, 122).

Но эти слова, пусть сказанные и самим писателем, нельзя воспринимать в прямом, буквальном смысле, как нельзя — что хорошо показано литературоведами — прямо воспринимать слова Горького о том, что Чехов «убивает реализм». Они, эти высказывания Чехова, нуждаются в интерпретации, они позволяют обозначить *своеобразие* чеховского мировоззрения, а не отсутствие его. Ведь одновременно с цитированными словами Чехов пишет и так: «Попы ссылаются на неверие, разврат и проч. Неверия нет. Во что-нибудь да верят...» (П 3, 209).

Объективная трудность разговора на данную тему заключа-

---

[11] См. характерный подзаголовок очень интересной работы: Зунделович Я. О. Философская тема у Чехова (к постановке вопроса) // А. П. Чехов: Проблемы творчества. Самарканд. 1960. С. 5—17. — Разработка проблемы начинается как бы с начала.

[12] Бердников Г. П. Социальное и общечеловеческое в творчестве Чехова // Вопр. лит. 1982. № 1. С. 131. — В последние годы о философском характере творчества Чехова писали В. Линков и особенно отчетливо — В. Катаев (см.: Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М. 1979. С. 26—30).

[13] Литературное наследство. Т. 68. М. 1960. С. 875.

ется еще и в том, что традиция, с которой связана художественная философия писателя вообще, и чеховская в частности, хотя имеет глубокие корни, предстает зачастую в весьма двусмысленном виде. «Внутри древнегреческой философии, — пишет современный историк философии, — обозначилось... разграничение, также ставшее в позднейшей истории одной из важнейших проблем философии. С одной стороны, философия как хранительница знания начинает систематизировать накопленное знание, классифицировать его, исследовать логические законы и категории познания и т. п. Такой философия предстала у Аристотеля. С другой же стороны, в философии проявляется и такая линия, которая в большей или меньшей степени индифферентна к „рационализированному" знанию, если выразиться современным языком. Свои основания это направление, получившее позднее имя „философии жизни" в самом широком, неакадемическом значении этого термина, ищет в самом человеке. Методы философии, в частности диалектика, используются лишь для того, чтобы поколебать устоявшиеся представления и посеять сомнение в их истинности. В то же время эта философия требует от человека самоуглубления и самопогружения, внутренней сосредоточенности и отрешенности от всех внешних атрибутов жизни. Так выявляются два рода знания, равно противополагаемые обыденно-житейским представлениям, равно претендующие на универсальность и общезначимость, но отличные по своим основаниям. И уже в древнеантичной философии выявляется одна специфическая особенность второго рода философского знания — оно оказывается, в отличие от строго логичного и формализуемого знания ... не поддающимся систематизации, почти невыразимым; знание это объявляется внутренним достоянием каждого отдельного человека, но оно обладает в то же время общечеловеческой и универсальной значимостью».[14]

Этот второй тип философствования, однако, часто отождествлялся со здравым смыслом, обыденным сознанием и противопоставлялся подлинно философскому, научному пониманию мира. Именно с ним, может быть, наиболее отчетливо среди всех русских классиков связан Чехов.

«Свою эпоху Чехов глубоко понимал, чувствовал всю ее тоску, всю ее безысходную неподвижность. Будучи сам в идеологическом смысле почти обывателем, он мог интимно и всесторонне понимать ту среду, которая в те годы осталась без идеологии, без религии», — замечает критик после смерти Чехова.[15] Чехов «и в сфере теоретической мудрости, как и в своих чисто художественных страницах, говорил самые простые слова, ли-

---

[14] Кузьмина Т. В. Философия и обыденное сознание // Философия и ценностные формы сознания. М. 1978. С. 195—196.

[15] Чеховский юбилейный сборник. М. 1910. С. 136.

шенные всякого философского глубокомыслия. Все, что говорится в его созданиях о судьбах мира и людей, в сущности, так просто, что может прийти в голову каждому среднему человеку», — пишет известный исследователь в 20-х годах.[16] При всем эмоциональном несходстве этих оценок в своем объективном содержании они сходятся: Чехов никогда не был мыслителем.

Современные философы, однако, реабилитируют так часто третируемое обыденное сознание, показывая, что между ним и научным познанием нет жестких границ.[17] Более того, можно утверждать, что, в отличие от онтологии или логики, некоторые аспекты философского знания — нравственная философия, прежде всего, — подлинную свою проверку проходят в конкретной жизнедеятельности человека, в сфере обыденного сознания. Парадоксально суждение румынского критика: «каждый простой человек — Кант, только другой терминологией пользуется».[18] Чехов ищет такую философию, которая должна быть ориентиром не в абстрактном мире философов, а в конкретном мире людей.

2

Исходное состояние чеховского мира — власть мелочей, пустяков, паутина действительности, в которой вязнут герои; беспощадное изображение тупиковых 80-х годов.

«...На этом свете на все нужно быть готовым», — сказано двадцатилетним Чеховым, только начавшим литературную работу (П 1, 38).

«...Вся жизнь человеческая состоит из пустяков», — написано в 1885 г. (П 1, 172).

«Всем скверно живется. Когда я бываю серьезен, то мне кажется, что люди, питающие отвращение к смерти, не логичны. Насколько я понимаю порядок вещей, жизнь состоит только из ужасов, дрязг и пошлостей, мешающихся и чередующихся», — еще через год, в сентябре 1886 г. (П 1, 264).

«Я, голубчик мой, далек от того, чтобы обманывать себя насчет истинного положения вещей; не только скучаю и недоволен, но даже чисто по-медицински, т. е. до цинизма убежден, что от жизни сей надлежит ожидать одного только дурного — ошибок, потерь, болезней, слабости и всяких пакостей...» — утверждает тридцатидвухлетний Чехов, уже побывавший на Сахалине автор «Скучной истории», «Огней», «Дуэли» (П 5, 117).

Граница между Чехонте и Чеховым, как видим, заметна мало, хотя эта сторона чеховских размышлений по-разному отражается в творчестве начала и конца 80-х годов. В трезвом и жестком видении «лика мира сего» Чехов полностью в традиции русского реализма, традиции Гоголя и Достоевского, Толстого и Щедрина.

Очень привычны и узнаваемы (не только в действительности, но и в отношении литературной традиции), за редким исключением, и чеховские герои: мужики, студенты, чиновники,

---

[16] Гроссман Л. П. От Пушкина до Блока. М. 1926. С. 326.

[17] Ойзерман Т. И. Философия и обыденное сознание // Вопр. философии. 1967. № 4. С. 119—130.

[18] Цит. по: Литературное обозрение. 1984. № 12. С. 15.

купцы, врачи, мудрые старики и дети. Круг их очень широк, но вряд ли среди них есть типы совершенно неожиданные, типы-открытия. Неточно, вероятно, видеть своеобразие чеховских типов и в их обыкновенности, заурядности: «Все они — даже самые лучшие, благородные люди — очень далеки по характеру своего интеллекта от Рахметова, Базарова, Константина Левина, Ивана Карамазова. Все они средние, заурядные люди, будь то мелкие ограниченные мещане, или честные порядочные люди».[19] Но русская литература писала, с одной стороны, не только Базаровых и Левиных, но и Выриных и Башмачкиных. У Чехова же, с другой стороны, появляются не только «средние, заурядные люди», но и философ, художники, известный медик. Яркое, принципиальное своеобразие Чехова обнаруживается отчетливее не в самих героях, а в их *художественном соотнесении, в авторском взгляде* на них, взгляде, который не приемлет самой категории «заурядности».

Мир любого русского классика «дочеховского» периода устроен иерархически, имеет свои «уровни человечности» (термин В. М. Марковича). Иерархия может быть открыто социальной (как у позднего Толстого), где высшей ценностью обладают персонажи из народной среды, культурно-исторической (как у Тургенева), идеологической (как у Достоевского) — варианты здесь бесконечно разнообразны. Эта иерархия персонажей в любом произведении определяется нравственно-эстетическим идеалом писателя, его представлением о «норме». Она формируется на уровне художественной системы, авторского «кода», и обычно фиксируется литературоведами в понятиях: «тургеневская девушка», «любимые герои Толстого» и т. п. В рамках такой иерархической шкалы даже «обычный человек» становится необычным, потому что на нем лежит отсвет авторского идеала, авторской «нормы». Это характерно не только для Достоевского с его пьяницами-философами и блудницами—спасительницами заблудших душ, но и — по-другому — для персонажей Толстого, Тургенева, Гончарова. «Маленьких людей видели, конечно, и Толстой, и Достоевский. Но их маленькие люди почему-то выходили всегда великанами, — писал в свое время Д. Философов. — Простой мужик Каратаев — под стать, по крайней мере, Конфуцию, а гвардейский офицер князь Болконский — сродни Шопенгауэру. Мармеладов или капитан „Мочалка" в пьяном виде задавали непременно кучу „проклятых" вопросов».[20]

---

[19] Белкин А. А. Читая Достоевского и Чехова. М. 1973. С. 206.

[20] Чеховский юбилейный сборник. С. 199. — Любопытный пример расхождения реального социального прототипа и идеологической нагрузки на него сохранился в воспоминаниях о Л. Толстом А. А. Стаховича. После завершения народной драмы «Власть тьмы» Толстой решил прочесть ее крестьянам. «Крестьяне слушали молча. Один Андрей-буфетчик шумно выражал свой восторг громким хохотом. Кончилось чтение. Лев Николаевич обратился:

Изображение того или иного героя определялось обычно его местом на иерархической шкале. Причем в развитии русского реализма многие из таких оценочных характеристик персонажей стали уже шаблоном, априорно определяли конфликт произведения, гуманистическую ценность героя. Явление окостенения иерархических шкал, превращения их в штампы особенно характерно для литературы чеховского времени. «Маленький человек» заслуживал сочувствия именно за то, что он маленький, бедный и обиженный. «Новый человек» — за то, что он «новый», борец за идеалы и обличитель. Писатель — тоже за то, что он обличает зло и зовет к борьбе за идеалы. И т. д. Эти нормативные шкалы из литературы возвращались и обратно в жизнь, многое определяя в понимании человека. Заклинания Нины Заречной в «Чайке», обращенные к Тригорину: «Ваша жизнь прекрасна!.. Пусть вы недовольны собою, но для других вы велики и прекрасны!» (13; 28, 31), — и поступок одного бездарного прозаика, который ворвался к Чехову в гостиницу и «стал отчитывать меня за то, что у меня нет идей и что я не жгу глаголом сердца людей» (П 7, 128), — зеркально — и пугающе — отражают друг друга. «Тургенев писал, а я вот теперь за него кашу расхлебывай», — иронизирует один из персонажей «Рассказа неизвестного человека» (8, 157).

Чехов, даже самый ранний, никому еще не известный, в юмористических «пустяках», начинает прямо не объявленную, но принципиальную борьбу с этой, не только литературной, традицией. Он отрывает, отдирает сросшиеся с изображением того или иного героя идеологические и ценностные характеристики. «Брось ты, сделай милость, своих угнетенных коллежских регистраторов! Неужели ты нюхом не чуешь, что эта тема уже отжила и нагоняет зевоту? И где ты там у себя в Азии находишь те муки, которые переживают в твоих рассказах чинуши? Истинно тебе говорю, даже читать жутко!.. С угнетенными чинушами пора сдать в архив и гонимых корреспондентов... Реальнее теперь изображать коллежских регистраторов, не дающих жить их превосходительствам, и корреспондентов, отравляющих чужие существования... И так далее» (П 1, 176—178), — написано в Новороссийск (Азия!) брату Александру в 1885 г., уже после «Смерти чиновника», построенной как раз по такому принципу: коллежский регистратор не дает жить его превосходительству. Привычная для русской литературы тема «униженк пожилому крестьянину, бывшему его любимому ученику Яснополянской школы с вопросом, как ему понравилось прочитанное сочинение. Тот ответил: „Как тебе сказать, Лев Николаевич, Микита поначалу ловко повел дело... а потом сплоховал". Больше Толстой ни у кого ничего не спрашивал. Вечером Лев Николаевич был не в духе» (Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1. М. 1960. С. 374—375). Нравственная идея позднего Толстого оказалась вполне чуждой тому типу сознания, от имени которого она формулировалась.

ных и оскорбленных» подвергнута самому принципиальному переосмыслению. Чеховский персонаж вызывает не сочувствие, а откровенное презрение. Это не означает, что Чехов действует по принципу «наоборот», как бы выворачивая наизнанку привычную шкалу «униженных» и власть имущих. Другие его персонажи того же типа и времени изображаются в глубоко драматических тонах («Хористка», «Тоска»). Это означает другое: привычная оценочная шкала для писателя не абсолютна, не имеет статуса общеобязательной нормы.

То же касается и иных оценочных «ярлыков»: идеологических, социальных, психологических — любых. Беспощадное их исследование — и преследование — фундаментальная черта мировоззрения писателя, в равной степени характерная для Чехонте и Чехова.

1883 год. Чехов отвечает Г. П. Кравцову: «...Вы пишете: „...может быть, наша масть Вам уже не под стать". Этакие слова грех писать. Неужели Вы думаете, что я уже успел сделаться скотиной? Нет-с, подождите немножко, теперь еще пока рано, еще не испортился, хоть и начал жить. Да и в будущем я едва ли буду делить людей по масти» (П 1, 50).

1888 год. Коллега пишет Чехову о необходимости солидарности между молодыми литераторами. Чехов в ответ: «Чтобы помочь своему коллеге, уважать его личность и труд, чтобы не сплетничать на него и не завистничать, чтобы не лгать ему и не лицемерить перед ним, — для этого всего нужно быть не столько молодым литератором, сколько вообще человеком... Будем обыкновенными людьми, будем относиться одинаково *ко всем*, не понадобится тогда и искусство взвинченной солидарности» (П 2, 262).

Итоговое суждение такого рода — в известном письме Плещееву в октябре 1888 г.: «Фарисейство, тупоумие, произвол царят не в одних только купеческих домах и кутузках; я вижу их в науке, в литературе, среди молодежи... Поэтому я одинаково не питаю особого пристрастия ни к жандармам, ни к мясникам, ни к ученым, ни к писателям, ни к молодежи. Фирму и ярлык считаю предрассудком» (П 3, 11).

Причем Чехов пытается обосновать свою идею не только нравственными, но и естественнонаучными аргументами. В высшей степени важна его фраза в письме к брату по поводу задуманной «Истории полового авторитета»: «Сама природа не терпит неравенства... Стремясь к совершенному организму, она не видит необходимости в неравенстве, в авторитете, и будет время, когда он будет равен нолю» (П 1, 64).

Во многих произведениях Чехова (особенно рубежа 80—90-х годов) проблема неадекватной оценки по заранее заданной иерархической шкале становится едва ли не центральной («Скучная история», «Дуэль», «Иванов», «Припадок»). В одной

из предыдущих глав было показано, какое значение она имеет для понимания «Черного монаха». Между тем в подходе к конкретному человеку любая априорная оценка может оказаться ложной — «ярлыком». А оценивать и исследовать необходимо, с точки зрения Чехова, именно *этого* человека, а не его социальную роль, общественное положение и проч. «Будем обыкновенными людьми, будем относиться одинаково ко всем», *никто не больше никого* — такова исходная установка чеховского художественного мира.

Дело здесь, как видим, не в тематической новизне (обыкновенный человек, обыкновенность, прозаичность стали равноправным предметом изображения с возникновением реалистической литературы), а в особом принципе видения действительности, отношении к героям. Чехов изображает и исследует своеобразный архетип любой человеческой жизни; любого человека (философа, сумасшедшего, «падшую женщину», мужика, чиновника, вора) он берет в аспекте его обыкновенности, похожести на других. Формой проявления героя становится у него то, что неизбежно входит в жизнь каждого, как необходимость есть и пить: любовь, семья, служба — тысячи обычных человеческих действий и поступков — *быт,* в равной степени обязательный как для тех, кто за его пределами не видит ничего, так и для людей, которых волнуют вопросы бытия.

Поэтому так называемый «случайностный» принцип чеховской поэтики (все может стать предметом изображения: «Хотите — завтра будет рассказ. Заглавие „Пепельница"») — проявление писательского «демократизма» как принципа формы. Отсутствие иерархии предметов оказывается частным случаем принципиального отказа от иерархии персонажей, создает картину нового, «многовершинного» мира.

Процесс же развития чеховского художественного мира заключается в том, что он (вместе с героями и через героев), особенно активно в конце 80-х — первой половине 90-х годов, ищет некую истину, «общую идею», на которую может опереться личность, которая может придать смысл ее существованию, перевести «быт» в статус «бытия».

«Авторских философских размышлений нет в сочинениях Чехова. И уж тем более нет их у чеховских героев. Философствовать, обнаруживать силу мысли — просто не в их возможности, — утверждал А. А. Белкин. — Социально-философская проблематика возникает у Чехова как бы мимоходом, исподволь, в окружении случайных, бытовых, обыденных мотивов».[21] Справедливое во второй части, суждение А. А. Белкина вряд ли точно в первой. Герои Чехова рассуждают, философствуют много и на самые разные темы. Философствует инженер Ананьев

[21] Белкин А. А. Указ. соч. С. 206.

ев в «Огнях» и профессор в «Скучной истории», ведут ожесточенный полемический спор на расстоянии Лаевский и фон Корен в «Дуэли», в непосредственном споре сталкиваются Громов и Рагин в «Палате № 6», художник и Лида в «Доме с мезонином», много рассуждают на общие темы Лаптев в повести «Три года», Владимир Иванович в «Рассказе неизвестного человека», Шамохин в «Ариадне», Коврин в «Черном монахе», не говоря уже о таких концентрированно философских притчах, как «Рассказ старшего садовника» или «Пари». Говорят обо всем: «малых делах», толстовстве, истории, пессимизме, смерти и вечной жизни, вырождении, законах женской любви, отношении к народу... Можно, вопреки привычному мнению, сказать, что редко у кого из русских писателей герои рассуждают на общие темы так много, как у Чехова. Большинство его крупных произведений конца 80-х — середины 90-х годов строятся в форме своеобразного идеологического диалога («Огни», «Палата № 6», «Дуэль») или монолога («Скучная история»).[22] Само богатство и разнообразие идеологического, философского материала не дает основания считать, что у Чехова «философская тема не имеет и не может иметь самостоятельного значения» (И. А. Гурвич), что его поход к идеям своих героев «гносеологический» (В. Б. Катаев), т. е. они, эти идеи, являются лишь средством характеристики героя. Настойчивость обращения разных чеховских персонажей к сходным идеям и мотивам свидетельствует об их причастности к авторскому кругозору. Весь калейдоскоп чеховских повестей и рассказов можно рассматривать как поиск того опорного камня мировоззрения, «нормы», о незнании которой Чехов писал Плещееву в апреле 1889 г. (П 3, 186).

Этот поиск не был прямо объявленным, но отличается удивительной последовательностью и целенаправленностью. Н. К. Михайловский был, вероятно, прав, переадресовывая Чехову слова критика «Недели» о том, что «идеалы отцов и дедов над ним бессильны».[23] Но дело в том, что эти идеалы Чехов отвергает не с порога, а после тщательного исследования. В конце 80-х — середине 90-х годов он воспроизводит практически все распространенные среди современников формы обоснования жизненной позиции: поздненародническую идею терроризма в «Рассказе неизвестного человека» (не случаен первоначальный обобщающий вариант заглавия «В восьмидесятые годы»), теорию «малых дел» в «Доме с мезонином», близкую Толстому идею жизни «трудами рук своих» в «Моей жизни» (характер-

---

[22] См. список чеховских «дуэлянтов», «которые неутомимо сражаются на страницах его пьес, повестей и рассказов»: Чуковский К. И. О Чехове. М. 1971. С. 148—149.

[23] Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М. 1957. С. 599.

но, что и здесь Чехов думал об обобщенном варианте заглавия — «В девяностые годы»), философию исключительной личности, вознесенной над толпой и работающей для ее блага, в «Черном монахе», вульгаризированную философию беспросветного пессимизма, «мировой скорби», в «Огнях», такую же поверхностную позицию скептицизма в «Палате № 6», мировоззрение «сциентизма» в «Скучной истории» и «Дуэли». Всякий раз исследование той или иной «общей идеи» ведется сходным образом. Она не оспаривается прямым логическим путем (что и дает основание говорить о «гносеологическом» подходе Чехова). Сомнению подвергается жизненная позиция исповедующего ее героя, но тем самым признается ограниченность, неполнота самой идеи (подробнее об этом см. в главе о «Доме с мезонином»). Чехов не решает вопроса об абстрактной ценности, значительности той или иной идеологической или философской системы как таковой. Для него важно только то, что она не может служить конкретным жизненным ориентиром, абсолютной «нормой», на которую может без раздумий опереться каждый человек в своем духовном поиске. Жизнь оказывается «мудрее» и сложнее любой из таких объясняющих систем. Чехов отрицает их, показывает их неполноту не потому, что он «так устроен», а потому, что он беспощадно правдив. О С. И. Смирновой-Сазоновой, которая после «мрачной» «Палаты № 6» в письме Суворину предложила еще один вариант «общей идеи» («Цель жизни — сама жизнь... ее светлые минуты, ради которых не только можно, но и должно жить»), он сказал так: «Она подчеркивает „можно" и „должно", потому что боится говорить о том, что есть и с чем нужно считаться. Пусть она скажет сначала, что есть, а потом уж я послушаю, что можно и что должно» (П 5, 138). А еще через несколько лет Чехов повторил в письме Вл. И. Немировичу-Данченко: «...когда кругом тебя тундра и эскимосы, то общие идеи, неприменимые к настоящему, так же быстро расплываются и ускользают, как мысли о вечном блаженстве» (П 6, 241).

Л. Шестов сказал когда-то, что Чехов всю жизнь убивал человеческие надежды. Если и возможно применение к деятельности писателя такого резкого определения, то обязательно надо уточнить, что Чехов «убивал» не надежды — *иллюзии,* как раз расчищая место для поиска истинного и гуманистического, поиска отдельной «обыкновенной» человеческой личности, свободной от каких бы то ни было догм.

Такой, вероятно, смысл имеет его развернутое суждение времени работы над «Огнями»: «Пишущим людям, особливо художникам, пора уже сознаться, что на этом свете ничего не разберешь, как когда-то сознавался Сократ и как сознавался Вольтер. Толпа думает, что она все знает и все понимает; и чем она глупее, тем кажется шире ее кругозор. Если же художник, которому толпа верит, решится заявить, что он ничего не пони-

мает из того, что видит, то уж одно это составит большое знание в области мысли и большой шаг вперед» (П 2, 281).[24]

В результате широко развернутого художественного исследования — творчество Чехова можно, пожалуй, назвать энциклопедией духовных исканий эпохи — мысль об отсутствии объединяющей «общей идеи» в современной действительности приобретает у Чехова статус объективно доказанной истины. И — что очень важно — Чехов видит ее историческую основу: «У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим, бога нет, привидений не боимся, а я лично даже смерти и слепоты не боюсь... Не я виноват в своей болезни, и не мне лечить себя, ибо болезнь сия, надо полагать, имеет свои скрытые от нас хорошие цели и послана недаром...» (П 5, 133—134).

Болезнь послана недаром... Но все-таки это — болезнь. Драматизм проблемы в том, что если история может «подождать», то личность, оказавшаяся в ситуации исторического «промежутка», ждать не может, неизбежно должна искать какой-то выход, ибо «жить ради жизни» тоже невозможно. Потребность «смысла жизни» — одна из коренных человеческих потребностей, утверждает современная психология.[25] Убивая иллюзии, Чехов постоянно об этом помнит. «Рассказ мой начинается прямо с VII главы и кончается тем, что давно уже известно, а именно, что осмысленная жизнь без определенного мировоззрения — не жизнь, а тягота, ужас», — излагает он в 1888 г. замысел рассказа, из которого потом вырастает «Дуэль» (П 3, 80). А еще через несколько лет, уже вернувшись с Сахалина, об идеях «жизни для жизни» уже упомянутой Смирновой-Сазоновой он напишет Суворину необычайно, почти не по-чеховски резко: «Я пишу, что нет целей, и Вы понимаете, что эти цели я считаю необходимыми и охотно пошел бы искать их, а Сазонова пишет, что не следует манить человека всякими благами, которых он никогда не получит... „цени то, что есть", и, по ее мнению, вся беда наша в том, что мы все ищем каких-то высших и отдаленных целей. Если это не бабья логика, то ведь это философия отчаяния. Кто искренно думает, что высшие и отдаленные цели человеку нужны так же мало, как корове, что в этих целях „вся наша беда", тому остается кушать, пить, спать, или, когда

[24] Фигура греческого философа вообще имеет существенное значение для понимания чеховской художественной философии. В концовках «Огней», «Скучной истории», «Дуэли» звучат своеобразные парафразы знаменитого сократовского афоризма. Сознавая всю условность и метафоричность подобных аналогий, можно было бы все же сказать, что поздний Толстой с его морализмом и отрицанием искусства был «русским Платоном», Достоевский с его антиномичностью нравственного сознания — «русским Кантом». Тургенев, — может быть, «русским Шопенгауэром», Чехов же — «Сократом-художником» конца XIX в.

[25] См.: Обуховский К. Психология влечений человека. М. 1972. С. 181—214.

это надоест, разбежаться и хватить лбом об угол сундука» (П 5, 138).

Философия отчаяния чужда Чехову. Одновременно с разрушением иллюзий он ищет в современной действительности элементы, опираясь на которые, можно построить философию надежды. Это должна быть философия, свободная от какой бы то ни было моральной принудительности, долженствования, вырабатываемая личностью самостоятельно и одновременно — применимая к любым сферам чеховского художественного мира, не философия исключительных личностей, а философия самой жизни. В чеховском протесте-выкрике «Черт бы побрал философию великих мира сего!» (П 4, 270), направленном против любимого им Толстого, ударение, видимо, надо сделать на «великих мира сего». Здесь отрицается не философское осмысление мира вообще, а *нравственный диктат,* особая разновидность «фирмы и ярлыка». «Все великие мудрецы деспотичны, как генералы, и невежливы и неделикатны, как генералы, потому что уверены в безнаказанности» (П 4, 270).[26] Так в чеховском мире тоже возникают свои полюса. С одной стороны — фанатики, уверенные в своей правоте и ломающие во имя своей идеи другие жизни (вроде доктора Львова из «Иванова», фон Корена в основной части «Дуэли» или героини «Дома с мезонином»). С другой — герои, которые по разным причинам не могут (или не хотят) подняться до осмысления собственной жизни («Мужики», «Ионыч», «Человек в футляре», «Печенег»). Истина пока (или уже) недоступна вторым и еще в большей степени недоступна первым. Между Сциллой бессознательности и Харибдой односторонности, интеллектуального фанатизма, и ведет Чехов поиск своей «общей идеи».

3

И здесь оказывается, что надежный ориентир в этом поиске существует, он совсем рядом, хотя чеховские герои часто его не замечают. Это — природа.

---

[26] В мемуарном очерке «О вреде философии» М. Горького, примыкающем к «Моим университетам», — совсем чеховский ход мысли. Горький вспоминает о философских беседах со студентом-химиком Васильевым, относящихся как раз к чеховскому времени, началу 90-х годов: «Вот что, брат, — заговорил Николай,—тебе следует относиться ко всем этим штукам с великой осторожностью! Некто, — забыл кто именно, — весьма умно сказал, что убеждения просвещенных людей так же консервативны, как и навыки мысли неграмотной, суеверной массы народа. Это — еретическая мысль, но в ней скрыта печальная правда. И выражена она еще мягко, на мой взгляд. Ты прими эту мысль и хорошенько запомни ее.

Я хорошо помню эти слова, — продолжает Горький, — вероятно, самого лучшего и дружески искреннего из всех советов, когда-либо данных мне» (Горький М. Полное собрание сочинений: В 25 т. Т. 16. М. 1973. С. 199). Еще одно свидетельство того, как исторически точно чувствует Чехов свое время.

По отношению к Чехову неправомерно говорить о пейзаже как таковом, ибо природа у него не только «пейзаж». Неточно говорить и о том, что природа как-то поясняет чувства героя или контрастирует с ним, т. е. является инобытием психологического состояния персонажа (как высокое небо Аустерлица или дуб в «Войне и мире»). Вполне чужда Чехову и идея слияния с природой, «возвращения» к ней. Когда товарищ по университету в 1893 г. сообщил писателю после «Палаты № 6», что «лучшие интеллигенты приветствуют в нем переход от пантеизма к антропоцентризму», Чехов мгновенно отреагировал: «Что же касается пантеизма, о котором Вы написали несколько хороших слов, то на это я Вам вот что скажу: выше лба глаза не растут, каждый пишет как умеет. Рад бы в рай, да сил нет... Дело не в пантеизме, а в размерах дарования» (П 5, 170).

Природа для Чехова — некая самостоятельная стихия, существующая по своим особым законам красоты, гармонии, свободы. Она может быть даже жестока — но все равно в конечном счете справедлива, содержит в себе печать закономерности, высшей целесообразности, естественности и простоты, часто отсутствующей в человеческих отношениях. К ней нужно не «возвращаться», а подниматься, приобщаться, постигая ее законы. «Степь» в этом смысле — ключевое для Чехова произведение, не просто «История одной поездки», но философская повесть, в основе конфликта которой столкновение «общей идеи», «нормы», по которой живет природа, и человеческой жизни, в которой эта норма отсутствует. Во время работы над «Степью» Чехов прямо напишет Григоровичу: «Быть может, она раскроет глаза моим сверстникам и покажет им, какое богатство, какие залежи красоты остаются еще нетронутыми и как еще не тесно русскому художнику» (П 2, 173).[27] Почти в это же время, в письме Плещееву, рассказывая о критике по поводу «Степи», Чехов неожиданно даст как бы ее «формулу», напишет своеобразное «стихотворение в прозе»: «Холодно чертовски, а ведь бедные птицы уже летят в Россию! Их гонит тоска по родине и любовь к отечеству; если бы поэты знали, сколько миллионов птиц делаются жертвой тоски и любви к родным местам, сколько их мерзнет на пути, сколько мук претерпевают они в марте и в начале апреля, то давно воспели бы их. Войдите Вы в положение коростеля, который всю дорогу не летит, а идет пешком, или дикого гуся, отдающегося живым в руки человека, чтобы только не замерзнуть... Тяжело жить на этом свете!» (П 2,

---

[27] Масштаб чеховского замысла и до настоящего времени остается не совсем понятым. Тем интереснее взгляд со стороны. «Я перечла „Степь". Что тут можно сказать? Это просто одно из самых великих произведений мировой литературы — своего рода „Илиада" или „Одиссея"... Есть вещи, о которых говоришь — они бессмертны», — писала еще в 1919 г. К. Мэнсфилд, английская ученица Чехова (Литературное наследство. Т. 68. М. 1960. С. 816).

211). Тоска, любовь к отечеству, «тяжело жить на этом свете» — и исполнение долга вопреки всему: все это можно прочесть как параболу чеховской художественой позиции.

Мысль о природе как «норме» нигде, кроме «Степи», не присутствует так открыто, но она многое определяет в чеховском художественном мире, возникая всякий раз в самых неожиданных поворотах.

В мае 1889 г., описав Суворину великолепный украинский весенний пейзаж, Чехов закончит: «Природа очень хорошее успокоительное средство. Она мирит, т. е. делает человека равнодушным. А на этом свете необходимо быть равнодушным. Только равнодушные люди способны ясно смотреть на вещи, быть справедливыми и работать, конечно, это относится только к умным и благородным людям; эгоисты же и пустые люди и без того достаточно равнодушны» (П 3, 203). Ключевые для Чехова понятия справедливости и напряженного труда оказываются связанными с природой.[28]

Еще через несколько лет, уже из Мелихова, Чехов проговорится: «Глядя на весну, мне ужасно хочется, чтобы на том свете был рай» (П 5, 25).[29]

Еще через год: «Все исцеляющая природа, убивая нас, в то же время искусно обманывает, как нянька ребенка, когда уносит его из гостиной спать» (П 5, 229).

И еще через год, в мае 1894 г.: «Я думаю, что близость к природе и праздность составляют необходимые элементы счастья: без них оно невозможно» (П 5, 296).[30]

То, что в письмах дается прямо, открытым текстом, в чеховских произведениях обычно звучит и подтексте, проявляясь в ключевых, кульминационных эпизодах, своеобразных лирических всплесках, где воспринимающее сознание героя отчетливо сливается с голосом автора.

«Я увидел обворожительные черты прекраснейшего из лиц, какие когда-либо встречались мне наяву и чудились во сне. Передо мной стояла красавица, и я понял это с первого взгляда, *как понимаю молнию* (здесь и далее курсив мой. — *И. С.*)» («Красавицы» — 7, 160).

---

[28] В то же самое время, через четыре дня после письма Суворину, Чехов в письме к брату прямо свяжет «равнодушие» с определенной философской позицией: «Не ноет только тот, кто равнодушен. Равнодушны же или философы, или мелкие, эгоистические натуры. К последним должно отнестись отрицательно, а к первым положительно» (П 3, 210).

[29] Ср.: «Если в царстве небесном солнце заходит так же хорошо, как в Бенгальском заливе, то, смею Вас уверить, царство небесное очень хорошая штука» (П 4, 147).

[30] «Праздность», как и «равнодушие», имеет для Чехова особый, не совсем привычный смысл. Через три года (еще одно свидетельство того, насколько целостна чеховская система убеждений) он продолжил диалог с Сувориным на эту тему: «Вы пишете, что мой идеал — лень. Нет, не лень. Я презираю лень, как презираю слабость и вялость душевных движений. Говорил я Вам не о лени, а о праздности, говорил притом, что праздность есть не идеал, а лишь одно из необходимых условий личного счастья» (П 6, 326).

«Мне страшно хочется жить, хочется, чтобы наша жизнь была свята, высока и торжественна, *как свод небесный»* («Рассказ неизвестного человека» — 8, 190).

«И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, *как лунный свет сливается с ночью»* («В овраге» — 10, 165—166).

На сходном сопоставлении строятся финальная сцена «Черного монаха», ялтинский утренний пейзаж в «Даме с собачкой», финал «Случая из практики»...

И, наконец, итоговый для Чехова «пейзаж», возникающий в угасающем сознании героя рассказа «Архиерей»: «...и представлялось ему, что он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он *свободен теперь, как птица,* может идти куда угодно!» (10, 200).

Непритязательные, казалось бы, сравнения обнаруживают глубинный смысл. «Момент истины» — свобода, правда, красота — всегда природен. Чеховские герои прорываются к этой мысли периодически, автор помнит о ней постоянно. «Он был первым в литературе, — замечает А. П. Чудаков, — кто включил в сферу этики отношение человека к природе».[31] Не только включил, но и сделал едва ли не центральным пунктом своего представления о «норме». Природа не просто «знает» истину, она сама есть реальная и очевидная истина, соприкосновение с которой, однако, происходит эпизодически, в моменты высшего подъема духа, нравственного прозрения. Происходит это потому, что в рамках «городского» хронотопа природа уже не существует как данность, а возникает как проблема.

В приведенном фрагменте «Архиерея» «широкое небо» и простой, обыкновенный человек» (т. е. находящийся вне всякой иерархии) не случайно оказываются рядом. Бесконечное разнообразие природы, «знающей истину», и пафос «обыкновенности», противостоящий нравственно-философскому диктату, пусть даже высоко гуманистическому, ведут к признанию *многообразия конкретных жизненных программ и целей.* «Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас» (П 3, 186), — важно правильно понять эти так часто цитируемые чеховские слова. Их нельзя интерпретировать как отсутствие какой бы то ни было нравственной нормы. Чехов, напротив, убежден, что она существует. В конце жизни он даже написал, что, возможно, в будущем человечество познает «истину настоящего бога», как «познало, что дважды два есть четыре» (П 11, 106). Ударение в этой фразе необходимо сделать на «мне», «нас». Норма, безусловно, существует, но она так сложна так многообразна и неуловима, что было бы крайним самообольщением предъявлять ее от лица отдельного человека (даже если этот человек

---

[31] Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М. 1971. С. 250.

Лев Толстой!). Таким образом, было бы глубоко несправедливо говорить о чеховском релятивизме. Истина, конечно, существует и едина в плане онтологическом, но логично предположить ее многообразие в гносеологическом плане, многообразие индивидуальных путей к ней.[32]

Такая установка позволяет объяснить одну существенную черту чеховского художественного мира. В его творчестве трудно говорить о «положительном герое» в привычном смысле слова, как о персонаже, связанном с авторским идеалом, наиболее рельефно выражающем его. Чеховский идеал — *многообразие*. Поэтому его положительными героями — в практически равной степени — оказываются доктор Дымов из «Попрыгуньи» и душечка, Липа из повести «В овраге», Егорушка из «Степи», Мисаил из «Моей жизни», архиерей, Надя Шумина из «Невесты» и т. д. — персонажи крайне различные по возрасту, социально-психологическому облику, происхождению, образу жизни.[33] Истинно *каждое* человеческое существование, если оно учитывает другого, ориентировано на него, признает и его право на свою истину. «Пусть каждый идет своим путем, пусть каждая душа светится своим светом — только так можно обогатить жизнь»,— справедливо писал о чеховском идеале современник.[34] Но в таком случае наполненным смыслом оказывается *любое* мгновение бытия, когда человек чувствует свою живую связь с другими, с природой, с историей. Поэтому вряд ли справедливо, как это часто делают литературоведы, связывать чеховский идеал только с будущим, относя к нему образ «прекрасной обыденности», преображенной «сокровенной мечтой».[35] «Я верю, следующим поколениям будет легче и видней; к их услугам будет наш опыт, — как бы спорит с такой точкой зрения «неизвестный человек». — Но ведь хочется жить независимо от будущих поколений и не только для них. Жизнь дается один раз и хочется прожить ее бодро, осмысленно, красиво» (8, 213).[36] В чеховском художественном мире два лика обыденности — лик обыденно-страшный и лик обыденно-прекрасный сосуществуют

---

[32] Вообще, это чеховское суждение тоже представляется парафразой сократовского тезиса «я знаю, что я ничего не знаю», смысл которого, конечно, не в релятивизме, а в своеобразном смирении человека перед ликом существующей объективной истины.

[33] Ср. парадоксальный, но, на наш взгляд весьма близкий чеховскому ход мысли Дж. Апдайка: «Идея героя по природе своей аристократична. Ушла со сцены аристократия — ушли и герои. Эдип и Гамлет увлекали нас потому, что они были людьми благородной крови, а мы — черным народом. В наш век героями нужно считать всех — или никого. Я голосую за всех» (цит. по: Современная драматургия. 1983. № 4. С. 256).

[34] Кванин С. О письмах Чехова. М. 1914. С. 19.

[35] Гурвич И. А. Проза Чехова. М. 1970. С. 103.

[36] Ср. мысль Ярцева в повести «Три года»: «Я вовсе не хочу, чтобы из меня вышло что-нибудь особенное, чтобы я создал великое, а мне просто хочется жить, мечтать, надеяться, всюду поспевать... Жизнь, голубчик, коротка и надо прожить ее получше» (9, 76).

в одном пространстве-времени. Страшны гвозди на заборе в «Палате № 6» (8, 121) и серый забор с гвоздями (не тот ли самый?), от которого хочется бежать, в «Даме с собачкой» (10, 138), страшна, как говорит герой «Страха», «обыденщина, от которой никто из нас не может спрятаться» (8, 131). «Страшно нестрашное», — афористически сформулировал Г. А. Бялый.[37] Но и прекрасно то же самое обычное, казалось бы, малозначимое и примелькавшееся. В нескольких повестях и рассказах Чехова повторяется сходный эпизод: ничем не примечательный день, встреча оказываются полными красоты, гармонии, счастья. Такой день есть в «Доме с мезонином», «Моей жизни», «Даме с собачкой», «Черном монахе», «Дуэли», такая встреча — в «Студенте», повести «В овраге». За простыми бытовыми сценами здесь виден отсвет вечности, искомого идеала, быт перерастает в бытие, хаос — в космос.

«В Ореанде сидели на скамье, недалеко от церкви, смотрели вниз на море и молчали. Ялта была видна сквозь утренний туман, на вершинах гор неподвижно стояли белые облака. Листва не шевелилась на деревьях, кричали цикады, и однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас. Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет. И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства. Сидя рядом с молодой женщиной, которая на рассвете казалась такой красивой, успокоенной и очарованной в виду этой сказочной обстановки — моря, гор, облаков, широкого неба, Гуров думал о том, как, в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве.

Подошел какой-то человек — должно быть, сторож, — посмотрел на них и ушел. И эта подробность показалась такой таинственной и тоже красивой» (10, 134).

Поэзией в такие минуты овеян каждый проходящий. Эти мысли и это утро — предчувствие последующего возрождения героя «Дамы с собачкой».

Для мира, в котором живут чеховские герои, полного дисгармонии, «ярлыков», социальных и психологических барьеров, «общих идей», потерявших всякий кредит, само общение становится проблемой. Поэтому и понимание, сострадание приобретает характер грандиозного события, прорыва из мира страшной обыденности в мир обыденности прекрасной. Старик, выразивший несчастной Липе элементарное сочувствие, пожалевший ее, — уже святой (хотя из Фирсанова). Вся история, с ее голодом, бедностью, невежеством и тоской имеет смысл лишь пото-

---

[37] Бялый Г. А. Русский реализм конца XIX века. Л. 1973. С. 21. — Эта формула восходит к рассказу Тургенева «Довольно», но в начале XX в. воспринимается уже как чеховская. См.: Бялый Г. А. В. Г. Короленко. Л., 1983. С. 319; Паперный З. С. Записные книжки Чехова. М. 1976. С. 363—364.

му, что события двухтысячелетней давности вызвали отклик, живое понимание у двух деревенских женщин («Студент»). В таких случаях происходит переход от «ролевого» общения к «личностному», слом коммуникативных барьеров.

Между сосуществующими ликами обыденности связь непроста, но очевидна. Ключ к ее пониманию — в последнем чеховском рассказе «Невеста».

«Только просвещенные и святые люди интересны, — размышляет его герой, — только они и нужны. Ведь чем больше будет таких людей, тем скорее настанет царствие божие на земле. От вашего города тогда мало-помалу не останется камня на камне — все полетит вверх дном, все изменится точно по волшебству. И будут тогда здесь громаднейшие великолепные дома, чудесные сады, фонтаны необыкновенные, замечательные люди... Но главное не это. Главное то, что толпы в нашем смысле, в каком она есть теперь, этого зла тогда не будет, потому что каждый человек будет веровать и каждый будет знать, для чего он живет, и ни один не будет искать опоры в толпе» (10, 208).

Жизнь изменится, когда не будет *толпы*, когда *каждый* будет искать и веровать и увидит в другом не материал для решения своих задач и даже не объект морального вразумления, а самостоятельную личность. Провинциальный город, химера чеховских героев (вспомним «Мою жизнь» и «Палату № 6», «Ионыча» и «Человека в футляре»), тогда разлетится в прах и на его месте появятся великолепные дома и замечательные люди. Знаменитый чеховский лозунг абсолютной свободы, «свободы от насилия, от предрассудков, невежества, черта, свободы от страстей и проч.» (П 3, 186) — оказывается не только свободой «от», но и свободой «для», свободой нравственного самоопределения, самостоятельного выбора жизненной цели, жизненного пути.

Литературоведы обычно охотно и много пишут о теме (или сюжете) ухода у Чехова, рассматривая ее как возрастание чеховской веры в будущее.[38] Но стоит задать и такой вопрос: куда же уходят чеховские герои? Ни в одном из рассказов или повестей Чехова не найдется на него конкретного ответа (конечно, если интерпретировать «уход» в обобщенном плане: ясно, что Вера из рассказа «В родном углу» уходит на завод к нелюбимому доктору, Надя из «Невесты» уезжает в Петербург, Раневская — в Париж и т. п.). Дело в том, что сюжет ухода предполагает наличие двух миров с границей между ними: *этого* мира, в котором живет герой и с которым он порывает, и *другого* мира с его особыми законами (другого города, мира утопии,

[38] О теме ухода у Чехова и его современников см.: Цилевич Л. М. Сюжет чеховского рассказа. Рига. 1976. С. 80—97; Бялый Г. А. Современники // Чехов и его время. С. 14—17; Беззубов В. И. Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин. 1984. С. 139—142. — Специальную работу этому вопросу посвятил датский литературовед Э. Стеффенсен, см. о ней: Вопросы литературы. 1985. № 2. С. 233—234.

«земного рая» и т. д.). Пафос же всего чеховского творчества был как раз в том, что мир един — от Москвы до Кавказа и Сахалина. Он психологически неоднороден и разомкнут, и эта закономерность действует в каждой его точке. Куда же тогда уходят герои? Или этот уход есть просто «фигура надежды», сладкая убаюкивающая мечта, то самое «небо в алмазах», о котором говорит героиня «Дяди Вани»? «Мало ли куда можно уйти хорошему, умному человеку», — говорит доктор Королев в «Случае из практики» (10, 85). Неужели великий разоблачитель иллюзий разделяет со своими героями эту, последнюю?

Рассмотрение этого свойства чеховского мира более подробно показывает, что уход героя в мире Чехова чаще всего — поражение. Бежал на романтический Кавказ, Мекку русских романтиков, с любимой женщиной герой «Дуэли»... и нашел там ту же картину обыденности: « В городе невыносимая жара, скука, безлюдье, а выйдешь в поле, так под каждым кустом и камнем чудятся фаланги, скорпионы и змеи, а за полем горы и пустыня. Чуждые люди, чуждая природа, жалкая культура...» (7, 356). Уходит из усадьбы Вера к нелюбимому Нещапову, утешая себя: «Ведь лучшей ⟨жизни⟩ и не бывает!» (9, 324). Иллюзия и та Москва, о которой мечтают сестры Прозоровы. И уход из вишневого сада является все-таки всеобщим поражением, чтобы там ни говорил жизнерадостный Петя Трофимов: стук топора и забытый Фирс ясно напоминают об этом. Не является исключением в этом смысле и последний чеховский рассказ. Правы, на наш взгляд, литературоведы, подчеркивающие трезвость авторского взгляда, проявляющуюся в последней фразе «Невесты»: «...покинула город — как полагала, навсегда» (10, 220).[39]

Герои, с которыми связана авторская надежда, не уходят, а остаются. Остается Мисаил, медленно приучая город к своему новому положению, «здесь», а не «там» защищая право на свою жизнь («Моя жизнь»). Остается Липа и подает милостыню человеку, в доме которого убили ее ребенка («В овраге»). Герой «Дуэли» приобретает авторское сочувствие, когда вместо обратного побега в Петербург (теперь «новая жизнь» — там) он тоже остается и пытается начать новую жизнь, там, где осознал ложность старой. И доктор Астров сажает свои леса не где-то в очарованной дали, а тоже «здесь», где их рубят.

В мире Чехова перемещение в пространстве не решает никаких проблем. Никакого «там» не существует: жизнь идет сегодня, здесь, сейчас.

В основе многих «дочеховских» сюжетов — перелом, катастрофа, некое «вдруг». Такой «фабульный» взгляд на действительность ведет — в пределе — к ее особому структурированию, к обесцениванию отдельных моментов бытия. «Русские маль-

[39] См.: Катаев В. Б. Указ. соч. С. 310—313.

чики» живут кое-как, в публичный дом ходят (см. «Припадок»), спорят о судьбах мира в грязных номерах — но, если будет надо, соберутся с силами, вдруг переродятся и спасут себя, изменят мир вокруг. Михаил Федорович, один из героев «Скучной истории», рассказывает о встреченном в театре студенте, который пробуждался изредка от пьяной дремы, спрашивая своего соседа о происходящем на сцене: «Что он говорит? Бла-а-родно?» и затем орал: «Бла-а-родно! Браво!» (7, 289). Мысль о благородстве собственных поступков в голову ему не приходила.

В мире Чехова «вдруг» и «однажды» практически не бывает. *Жизнь есть сосредоточенное нравственное усилие* — так можно было бы обозначить одну из главных его аксиом. Она диалектична в каждом своем «атоме». Каждый шаг — уже выбор, каждое мгновение, — возможно, решающее, и нет ничего менее значимого, чем так называемые «решающие мгновения»: объяснение в любви, предсмертное слово. Они лишь выявляют, фиксируют сложившееся положение вещей.

Движение — универсальный закон чеховского мира. Поэтому, если его доминантой, исходной точкой считать сюжет прозрения, рассказ открытия,[40] его дальнейшим развитием, продолжением будут два варианта пути: вниз, погружение в быт («Ионыч») и вверх (это, конечно, не иерархическая, а ценностная вертикаль) к постепенному, непрерывному мучительному изменению себя и мира вокруг. Не сюжет ухода, а *сюжет «изменения»* создает, на наш взгляд, перспективу в чеховском мире, связывает настоящее и будущее. Лучшие чеховские герои — стоики. Они претерпевают жизнь и в то же время противостоят ей.

«Какая еще там новая жизнь! Наше положение, твое и мое, безнадежно», — жестоко говорит доктор Астров Войницкому (13, 73). И все же: «Когда я сажаю березку и потом вижу, как она зеленеет и качается от ветра, душа моя наполняется гордостью...» (13, 73).

Так преломляются два лика обыденности, о которых шла речь в отдельной судьбе.

4

Антииерархическое построение мира неизбежно вело к принципиальной перестройке привычных отношений биографии, бытового поведения писателя и его творчества, к построению очень специфичного «образа автора». Чехову чужда романтическая в своей основе идея биографии как творчества. В разные периоды жизни личную судьбу и литературу он четко отграничивает друг от друга, разводит по разным полюсам.[41] Он оттал-

---

[40] См.: Цилевич Л. М. Указ. соч. С. 56—80; Катаев В. Б. Указ. соч. С. 10—21.

[41] См. об этом: Залыгин С. П. Мой поэт // Залыгин С. П. Литературные заботы. М. 1979. С. 251—267.

кивается и от другой, наиболее влиятельной в русской литературе, позиции писателя как учителя жизни, мудреца, пророка, знающего истину и ведущего за собой. Его позиция — это позиция со-искателя (но не равнодушного свидетеля). И эта позиция неизбежно приводит к существенной перестройке прагматической стороны образа, его взаимоотношений с читателем.

Роль читателя в отношении чеховских произведений интерпретируют чаще всего — опираясь на некоторые его высказывания — в достаточно узком, «технологическом» аспекте: восполнение образа по детали, выявление подтекстных соотнесений и т. п. Представляется, что чеховское новаторство в данном случае более принципиально. Если воспользоваться терминологией М. М. Бахтина, то можно сказать, что для чеховской художественной системы характерна до конца проведенная позиция диалогической активности по отношению к читателю, почти полное совмещение мира художественного образа и читательского кругозора. Чехов, вероятно, наиболее последовательно среди всех русских писателей после Пушкина ориентируется не на «авторитарное» слово, которое «требует от нас безусловного признания, а вовсе не свободного овладения и ассимиляции со своим собственным словом», а на слово «внутренне убедительное». «В отличие от внешне авторитарного слова слово внутренне убедительное в процессе его утверждающего усвоения тесно сплетается со „своим словом", — пишет М. М. Бахтин. — Внутренне убедительное слово — современное слово, слово, рожденное в зоне контакта с незавершенной современностью, или осовремененное; оно обращается к современнику и к потомку как к современнику; для него конститутивна особая концепция слушателя — читателя — понимающего».[42] Поэтому читатель не просто должен добавить «недостающие субъективные элементы»; чеховский текст построен так, что он, читатель, неизбежно должен проецировать изображенные конфликты и проблемы в свою жизнь. Чехов решает эту задачу разнообразными способами. И выведением за «кадр» художественного изображения героев «гиперболического» плана, знающих истину, но истину слишком «специфическую» (Пржевальский стал героем чеховского очерка-некролога, но не художественного произведения). И давно отмеченным А. И. Роскиным приемом «перенесения» конфликта с исключительной, необычной почвы на привычную, бытовую.[43] И тем, что чеховские герои не имеют, как правило, реальных прототипов и даже четко очерченного характера, являясь «состояниями единого эпохального сознания».[44] И повествованием «в тоне и духе» такого героя. И, наконец, организацией финалов чеховских рассказов и повестей.

---

[42] Батхин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 156, 158.
[43] См. об этом: Роскин А. И. А. П. Чехов. М. 1959. С. 210—218.
[44] Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л. 1979. С. 72.

Чеховские «открытые финалы» — иное явление, чем открытые финалы «Онегина» или «Войны или мира». Герои этих романов несопоставимы с миром читателя и не рассчитаны на такое сопоставление. Характеры Онегина и Татьяны, Раскольникова, Пьера Безухова, Нехлюдова трудно соотнести с реальной действительностью, хотя они, несомненно, являются ее типическим отражением. Однако эти образы-персонажи слишком рельефны, их «типическая обыкновенность» чрезвычайно «сгущена». Поэтому для читателя в финале произведения остается открытым вопрос: «Что будет с *ними*?» Между его опытом и художественным произведением — существенная граница, которая «снимается» только на проблемном уровне. У Чехова мир героя и кругозор читателя сближаются максимально. И вопрос в финале приобретает другой характер: «Что делать *мне?* Какое отношение рассказанное имеет к *моей* жизни?» Внешняя «нейтральность» чеховского повествования парадоксально ведет к еще более острой постановке этических проблем.

Современники Чехова сохранили это поразительное ощущение включенности чеховских героев в действительность, небывалой ранее «соизмеримости» мира реального и мира художественного. «Перед тем, как сесть за эту статью, шел я на почту скучными, малолюдными улицами и смотрел на их жизнь, на дома, и лица встречных людей... И шли они, шли бесконечною чередою, красивые и безобразные, умные и глупые, богатые и бедные, печальные и веселые, счастливые и несчастные, — знакомые незнакомцы — герои чеховских рассказов... И из чеховского рассказа был полицмейстер, пролетевший мимо меня в экипаже на шинах. И из чеховского рассказа был на почте телеграфист, который, зевая, писал мне квитанцию и сыпал на нее песок, словно хотел ее похоронить... Всюду он! Всюду Антон Павлович! Всюду его зеркало... Да разве не найду себя у Чехова и я?.. Разве не найдете себя в портретах Чехова вы, которые будете набирать эту статью, корректировать, ставить в газету... Все в нем, и нет ему чужого».[45] Так писал в чеховском некрологе его ровесник А. Амфитеатров. И сходное чувство испытывал человек, родившийся на двадцать лет позже Чехова, принадлежавший к другому поколению, — К. И. Чуковский: «Читаешь чеховский рассказ или повесть, а потом глянешь в окошко и видишь как бы продолжение того, что читал. Все жители нашего города — все, как один человек, были для меня персонажами Чехова... Такого тождества литературы и жизни я еще не наблюдал никогда... Всеведущими казались мне гении, создавшие „Войну и мир" и „Карамазовых", но их книги были не обо мне, о ком-то другом. Когда же в „Ниве"... появилась чеховская повесть „Моя жизнь", мне почудилось,

---

[45] Амфитеатров А. В. Собрание сочинений. Т. 14. Спб. 1912. С. 23—24.

будто эта жизнь и вправду *моя,* словно я прочитал свой дневник неприкаянного юноши девяностых годов».[46]

Особая включенность читателя в мир произведения, особая личностно-актуальная форма восприятия конфликта, видимо, одно из универсальных свойств чеховской поэтики. Ведь не чеховские уже, а наши современники (да и мы сами) испытывают нечто подобное.

Драматург В. Розов: «И Платоном Каратаевым я быть не могу, и пальцы себе не обрублю, и даже замахнуться на Шекспира у меня не хватит духу. А весь чувствуемый мир Чехова, его персонажей, мне настолько близок, будто во всех в них нахожусь и я сам... Я — Иванов. Я — Серебряков и дядя Ваня одновременно, я же порой и Вершинин, а в иные минуты и жалкий Андрей Прозоров... Устами многих чеховских персонажей мог бы говорить я как от собственного имени».[47]

Актер О. Басилашвили: «Так вот: наибольшая сложность исполнения ролей в пьесах Чехова состоит как раз в том, что автор требует максимального возможного сближения персонажей и исполнителя, пожалуй, даже полной их слитности. В пьесах Чехова нельзя лицедействовать. Героев Чехова нельзя представлять. Нужно зажить с ними вместе единой жизнью».[48]

Пробуждение нравственного сознания, а не обращение читателя-зрителя в свою веру, — вот та цель, которая является главной в мире Чехова. Она может показаться сравнительно скромной, но зато ей не грозит крах, подобный тому, который пережили гоголевские утопии и толстовские колонии. «Требуя от художника сознательного отношения к работе, Вы правы, но Вы смешиваете два понятия: *решение вопроса и правильная постановка вопроса.* Только второе обязательно для художника... Суд обязан ставить правильно вопросы, а решают пусть присяжные, каждый на свой вкус» (П 3, 46).

Так сформулирована вполне научная истина: подлинные вопросы долговечнее ответов, которые всегда исторически преходящи.

В ответы не втиснуты
Судьбы и слезы.
В вопросе и истина.
Поэты — вопросы.
(А. Вознесенский)

5

Наиболее тонкие и наблюдательные из общавшихся с Чеховым людей зафиксировали один парадоксальный факт: писатель, всегда окруженный людьми, зазывающий к себе в Мелихово встречного и поперечного, имевший множество приятелей и знакомых в разнообразных кругах русского общества, до кон-

[46] Чуковский К. И. Указ. соч. С. 94—95.
[47] Чехов и Лев Толстой. М. 1980. С. 325—326.
[48] Советская Россия. 1984. 2 окт.

ца жизни живший в родной семье, — вряд ли с кем был исповедально-открыт. Об этом писали И. Потапенко и А. Куприн, В. Немирович-Данченко, И. Щеглов-Леонтьев. В 20-х годах А. Б. Дерман, автор интересной книги о писателе, создал целую теорию, в основе которой была мысль о «черте холодности к людям в натуре Чехова», о «дисгармонии» его характера, даже о «дефекте души», заключавшемся в такой холодности.[49] Индивидуально-психологическое объяснение, да и его доминанта — «холодность» — вряд ли убедительны. Некоторые хорошо знавшие писателя люди, сами крупные художники, нашли иное, более точное слово. А. И. Эртель, вначале очень осторожно относившийся к чеховскому творчеству, после личного знакомства с ним написал: «Гораздо ближе до внешней дружбы узнал Антона Чехова. Это человек, может быть, наивысшего калибра между нашими современными писателями-беллетристами и глубоко несчастный. А я ужасно люблю несчастных, не по внешним обстоятельствам их несчастных, а по трагической тени, омрачающей их ум, сердце, настроение. Помните удивительную вещь Мопоссана „Solitude"? Ну так вот о каком несчастье я говорю, им-то отмечен Чехов».[50] Через два года, не зная, конечно, частного письма Эртеля, ту же трагическую тень одиночества заметил в Чехове М. Горький: «Какой одинокий человек Чехов и как его плохо понимают. Около него всегда огромное количество поклонников и поклонниц, а на печати у него вырезано: „Одинокому везде пустыня", и это не рисовка. Он родился немножко рано».[51] Наконец, Бунин, наверно, самый близкий Чехову ялтинского периода человек, воспринял фразу из чеховской записной книжки: «Как буду я лежать в могиле один, так в сущности я и живу одиноким» (17, 86) — как несомненно автобиографическую, назвал ее «замечательной».[52] Так, оно, вероятно, и было. Ведь еще в 1887 г. Ал. П. Чехов, отвечая на несохранившееся письмо брата, отчасти пересказал его: «Ты пишешь, что ты одинок, говорить тебе не с кем, писать некому...» (П 2, 520).

Эртель тонко заметил, что чеховское одиночество зависит не от внешних обстоятельств. Оно не только зло, но и благо.[53] Прежде всего — оно объективно доказанный факт, условие чеховской «абсолютной свободы». Дело в том, что в своей освобождающей работе Чехов беспощадно и строго исследовал не только иллюзии конкретно-исторического плана (вроде «малых дел» или «сциентизма»), но и те, которые имели статус практически

---

49 См.: Дерман А. Б. Творческий портрет Чехова. М. 1929. С. 130, 143 и др.

50 Записки отдела рукописей гос. б-ки им. В. И. Ленина. Вып. 8. М. 1941. С. 95 (письмо П. Ф. Николаеву).

51 Горький М. и А. Чехов, с. 145—146 (письмо Е. П. Пешковой).

52 Бунин И. А. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 9. М. 1967. С. 221.

53 См. об этом: Залыгин С. П. Указ. соч. С. 267—273.

вечных, универсальных истин. Чеховские герои — даже архиерей! — живут под молчаливыми небесами. Нравственно-религиозное обоснование идеала, не чуждое большинству русских классиков, для Чехова неприемлемо принципиально. Сознание Чехова — последовательно безрелигиозно. Проблемы, которые для героев Толстого, Достоевского и для их создателей были предметом мучительных раздумий, основой художественных конфликтов, для Чехова решены совершенно однозначно. «Бога нет», — мимоходом, совершенно спокойно скажет Чехов в известном письме Суворину об историческом отсутствии целей творчества у писателей его поколения (П 5, 133). И за год до смерти так же спокойно повторит: «...я давно растерял свою веру и только с недоумением поглядываю на всякого интеллигентного верующего» (П 11, 234). Точно так же и чеховский герой оказывается свободен от любого рода априорных «общих идей», как конкретно-исторических, так и универсальных.[54] В мире, полном зла, невежества, разнообразных предрассудков, он должен выбирать путь, рассчитывая только на себя. Отбросив исторически изжившие себя «общие идеи» (а на это способны немногие чеховские герои), он оказывается в ситуации абсолютного одиночества и абсолютной свободы одновременно. А дальше возможны два варианта: осознание этого одиночества как всеобщей, «экзистенциальной» ситуации («Кто я, зачем я, неизвестно...» — 13, 216) или же поиск пути к другим, прорыв этого круга одиночества, свободный, однако, от иллюзий и преувеличенных надежд. Когда такой прорыв совершается, в чеховском художественном мире возникают моменты гармонии, о чем уже шла речь.

Таким образом, для творчества Чехова характерна своя система «общих идей», своя «художественная философия», очень органично воплощенная в поэтике его произведений. Он не отказывается отвечать на вопросы, всегда волновавшие писателей и литературу, — он просто отвечает на них по-своему. Но, действительно, существуют проблемы, решать которые средствами искусства Чехов отказывается принципиально. Обозначить эти «вопросы» не менее важно, чем выявить чеховские «ответы».

«Существует сфера, в которой „рассогласование" между наукой и обыденным сознанием является... значительным (строго говоря, абсолютным). Это сфера *индивидуальных жизненных решений и выборов,* — пишет философ Э. Ю. Соловьев. — Из по-

---

54 После смерти Чехова некоторые авторы пытались доказать религиозный характер чеховского мировоззрения. См., напр.: Булгаков С. Н. Чехов как мыслитель. Киев. 1905; Соколов П. А. Религиозно-философское жизнепонимание А. П. Чехова. Екатеринослав. 1905; Степанов М. Религия Чехова. Саратов. 1913. — Однако такие работы построены на передержках и совершенно не убедительны. См. также: Катаев В. Б. Указ. соч. С. 278—293.

коления в поколение миллионы людей в неповторимо личном контексте повседневного опыта задаются вопросами типа: „Умру я от этой болезни или выживу?", „Стоит ли мне жениться на этой женщине?", „Следует ли в данном случае возбуждать судебное дело?" и т. д. На подобные вопросы (а в определенные моменты жизни они целиком занимают человека и часто доводятся им до философски значимых альтернатив) научное исследование никогда не может дать ответа... Для науки неприемлема сама *всеобщая форма* этих вопросов, восходящая к оккультному и религиозному мировоззрению, а именно: „Какова моя судьба?" и „Стоит ли мне на это решаться?"».[55]

Вопросы такого рода («вечные темы») как раз и были «хлебом» искусства, его всегдашней привилегией.[56] В каком же контексте возникают они у Чехова?

В совершенно «оккультной» форме поставит вопрос перед старым профессором героиня «Скучной истории»: «Что же мне делать?» А он ответит очень по-чеховски: «Легко сказать „трудись" или „раздай свое имущество бедным" или „познай самого себя", и потому, что это легко сказать, я не знаю, что ответить.

Мои товарищи, терапевты, когда учат лечить, советуют „индивидуализировать каждый отдельный случай".[57] Нужно послушаться этого совета, чтобы убедиться, что средства, рекомендуемые в учебниках за самые лучшие и вполне пригодные для шаблона, оказываются совершенно негодными в отдельных случаях. То же самое в нравственных недугах» (7, 298).

Через десятилетие другой чеховский герой, Алехин из рассказа «О любви», будет рассуждать очень сходно: «Как зарождается любовь... — все это неизвестно и обо всем этом можно трактовать как угодно. До сих пор о любви была сказана только одна неоспоримая правда, а именно „тайна сия велика есть",

---

[55] Наука и нравственность. М. 1971. С. 202—203.

[56] Ср. характерную точку зрения современного философа: «Наука изучает человека как естественное, биологическое существо, изучает его как члена той или иной общности (этнография, социология). Но есть сфера, над которой наука не властна, — это сокровенный субъективный мир отдельной человеческой личности, уникальности ее переживаний, стремлений, помыслов, желаний. Любой мир человеческого „я" глубоко индивидуален и неповторим, подвижен и изменчив. Литература и искусство всегда занимались человеком-личностью, сложностью его духовного мира. Тысячелетия культуры дали непревзойденные образцы-портреты души — самых разных людей, того субъективного, что есть в нас. Литература отражает индивидуальное и апеллирует к индивидуальному. В этом суть ее необычайного воздействия на человека, на его нравственный, эмоциональный мир. В достаточной ли мере осознан такой бесценный опыт? В нем разгадка многих тайн, оставшихся закрытыми для чисто научного анализа» (Фролов И. Т. В философском измерении //Дружба народов. 1985. № 4. С. 238).

[57] Характерно, что эта формула попадает в «Скучную историю» из письма самого Чехова, где она сначала использована в сугубо медицинском, «терапевтическом» смысле (П 2, 42) при рассказе Суворину о болезни Григоровича.

все же остальное, что писали и говорили о любви, было не решением, а постановкой вопросов, которые так и остались неразрешенными» (10, 66). А дальше чеховский помещик повторит слова чеховского профессора: «надо индивидуализировать... каждый отдельный случай».

О том же в 1898 г., вскоре после завершения рассказа «О любви», Чехов в письме к сестре, отвечая на разнообразные опасения матери, связанные с дурными приметами, рассуждает уже от собственного лица: «Скажи матери, что как бы ни вели себя собаки и самовары, все равно после лета должна быть зима, после молодости старость, за счастьем несчастье и наоборот; человек не может быть всю жизнь здоров и весел, его всегда ожидают потери, он не может уберечься от смерти, хотя бы был Александром Македонским, — и надо быть ко всему готовым и ко всему относиться как к неизбежно необходимому, как это ни грустно. Надо только по мере сил исполнять свой долг — и больше ничего» (П 7, 327).

А за два с небольшим месяца до смерти Антон Павлович напишет жене, как бы подводя итог: «Ты спрашиваешь, что такое жизнь? Это все равно что спросить: что такое морковка? Морковка есть морковка и больше ничего неизвестно» (П 12, 93).

«Оккультному» мировоззрению, знающему ответы на все вопросы, Чехов противопоставляет «научное» разграничение мира на познанное и непознанное. Вопросы «Что же делать мне?», «Как зарождается любовь?», «Что такое жизнь?» не имеют всеобщего, годного на все случаи ответа, даже в сфере искусства. Любой из них оказывается исторически и психологически ограниченным. В четком выделении таких вопросов и отказе отвечать на них — резкая грань между Чеховым и многими — даже гениальными — его предшественниками.

«Орудием романиста, — пишет А. Мальро, — как бы служит анализ персонажей, следовательно обладание ими. Но самый развернутый анализ наталкивается на непокорство иррационального, как мы это видим у Пруста и Достоевского. Аналитический роман приводит не столько к тому, что человек познается точнее, сколько к тому, что его тайна углубляется... Современный роман — битва романиста с той частицей персонажа, которую он не перестает преследовать, но тщетно, ибо эта частица — тайна человека. Анна ускользает от Толстого, хотя он дирижирует, как симфонией, ее гибельной судьбой... За восемь или девять столетий, даже если взять одно из чувств — любовь, романисту, претендующему на то, что „он познает людей, чтобы на них воздействовать", только и удалось открыть человеческое существо как загадку. Но в то же время — вступить в беспрецедентную борьбу с этой загадкой».[58]

---

[58] Вопросы литературы. 1979. № 1. С. 227.

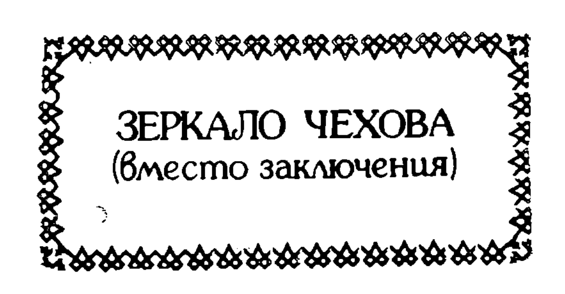
Чехов с его естественнонаучным мировоззрением не идет на эту загадку «в лоб», он намечает лишь границы, контуры тайны. В своих книгах писатель постоянно предупреждал, что в жизни невозможно все решать, «как в книге». Проникающая и объясняющая сила образа в сфере «индивидуальных жизненных решений и выборов» выше, чем у научного понятия, но тоже не абсолютна (в одном из писем Чехов рассуждает, например, что невозможно реалистически изобразить на сцене смерть от яда; на обозначении закрытых для художественного образа сфер действительности строится, как мы видели, структура «Острова Сахалина»). В этих границах, однако, нет ничего иррационального. Дело в громадной сложности таких вопросов и их индивидуализированном характере. Подлинным в данном случае может быть ответ не подсказанный, а оплаченный собственной жизнью и размышлениями, исходящий только из *этого* опыта. Чтобы продвинуться дальше, нужен «дар проникновения», о котором думает герой рассказа «По делам службы» (10, 99), не слово, а поступок. Здесь — тайна выбора, разгадать которую бессильно даже искусство, оно может лишь указать, обозначить ее. Так чеховский Гуров в «Даме с собачкой»—одна из важнейших формул чеховской художественной философии — «всегда предполагал, что у каждого человека под покровом тайны, как под покровом ночи, проходит его настоящая, самая интересная жизнь. Каждое личное существование держится на тайне...» (10, 141—142). Главная ценностная координата чеховского антииерархического мира может быть обозначена и так: люди с тайной и люди без тайны.

Она может быть обращена и на самого писателя. В мемуарной литературе о Чехове есть эпизод, о котором вспоминают редко, между тем он кажется моделью чеховского мира: Горький, «Заметки из дневника», глава «Люди наедине сами с собой». «Я видел, как А. П. Чехов, сидя в саду у себя, ловил шляпой солнечный зайчик и пытался — совершенно безуспешно — надеть его на голову вместе со шляпой. И я видел, что неудача раздражает ловца солнечных лучей, — лицо его становилось все более сердитым. Он кончил тем, что уныло хлопнув шляпой по колену, резким жестом нахлобучил ее себе на голову, раздраженно отпихнул ногою собаку Тузика, прищурив глаза искоса взглянул в небо и пошел к дому. А увидев меня на крыльце, сказал ухмыляясь: „Здравствуйте! Вы читали Бальмонта: „Солнце пахнет травами"? Глупо. В России солнце пахнет казанским мылом, а здесь — татарским потом"...»[59] Здесь есть все: природа, одиночество, опровержение литературных штампов, точность деталей, подтекст. И самое главное — ощущение

---

[59] Горький М. Полное собрание сочинений: В 25 т. Т. 17. М. 1973. С. 170.

тайны, которая вырастает из обыденнейшего эпизода, не пугающей, а обезоруживающе-привлекательной тайны человеческой личности. Этим ощущением тайны, скрытой совсем рядом, в обыденности, в человеке, который прошел мимо, — и жив художественный мир Чехова.



ЗЕРКАЛО ЧЕХОВА
(вместо заключения)

«Мир ловил меня, но не поймал», — завещал написать на своей могиле мудрец Сковорода. Для философа, да еще в XVIII в., понятны и позволительны такие гиперболические отношения с миром, птолемеевская позиция в центре Вселенной. Но вот уже чеховский современник, тоже фраза-завещание, сказанная в день смерти: «Только советую вам помнить одно: есть пропасть людей на свете, кроме Льва Толстого, — а вы смотрите на одного Льва». Ощущение было стойким. «Весь мир погибнет, если я остановлюсь», — написано на много лет раньше.

Было бы эффектно сказать, что сегодня мир ловит и его, Чехова, пытается его понять, услышать его пророческое слово. Но метафора не по-чеховски красива, да и не точна. Так мог подумать в его мире только ослепленный манией величия философ Коврин: «И кажется весь мир смотрит на меня, притаился и ждет, чтобы я понял его...» Мир огромен, разноязык, разделен границами и иллюзиями; у него множество насущных проблем, включая — с недавних пор — и проблему его собственного существования. В потоке новых имен, впечатлений, книг, страшных событий и перегрузок, которые обрушил на человека двадцатый век, — так ли уж громко слышен его голос, голос писателя вообще? Чехов был трезв, ироничен, далек от самоуверенности, тем более — пророчества: «Всего вам хорошего, главное — будьте веселы, смотрите на жизнь не так замысловато; вероятно на самом деле она гораздо проще. Да и заслуживает ли она, жизнь, которой мы не знаем, всех мучительных размышлений, на которых изнашиваются наши российские

12 Заказ № 408.

умы — это еще вопрос». Поставил на российских перепутьях на рубеже столетий зеркало, в котором увидели себя многие — и ушел спокойно, просто, без всяких загадок. «Я умираю» — его последнее слово.

И все-таки загадка осталась, голос слышен, все-таки постоянен интерес к человеку, который так мало сказал о себе, остался за рамкой зеркала. Он появлялся в кино — в «Сюжете для небольшого рассказа», в наших театрах долго шло «Насмешливое мое счастье», парижане смотрят спектакль «Чехов — Чехова», лондонцы — «Антон Чехов», в ФРГ снимают фильм «Чехов в моей жизни» с его внучатой племянницей Верой Чеховой. Не говоря уже о драмах и прозе: их ставят и читают по всему миру.

Интерес устойчив потому, что после Гоголя, Достоевского, Толстого, которые, кажется, знали и сказали о жизни все, он обнаружил какое-то свое, чеховское, измерение не просто художественного — реального мира, в котором мы живем.

«Героя нельзя создать с начала и до конца из чисто эстетических элементов, нельзя „сделать" героя, он не будет живым, не будет ощущаться его чисто эстетическая значимость. Автор не может *выдумать* героя... Автор-*художник преднаходит* героя данным независимо от его чисто художественного акта, он не может породить из себя героя — такой был бы неубедителен» (М. М. Бахтин). Мы пытались показать, где «преднаходит» своего героя Чехов: вдалеке от сверхчеловеческих перегрузок (война, преступление, катастрофа), в стороне от ярко освещенных участков мира (богатство, слава, исступленная любовь или служение искусству). Все это он, впрочем, видел, сюжеты такого рода возникают на периферии его мира, но чаще он писал о другом: о том, как человек остается наедине с собой (хотя за стеной, рядом всегда кто-то есть) и мучительно мечтает об общении, о том, как люди встречаются, смотрят друг другу в глаза и все же не могут пробиться к пониманию, о том, как живет своей жизнью и гибнет от человеческой невнимательности незамеченная природа, о том, что делает с человеком время, и о том, что неповторимо каждое мгновение бытия.

Писатели, собиравшие воспоминания ленинградских блокадников, поразились: «Когда слушаешь иные рассказы блокадников, кажется, что все ленинградцы начитались Достоевского! Тут и „бездна", тут и „небо" души человеческой — все одновременно». Действительно, человек на пороге, на границе между жизнью и смертью, в экзистенциальной ситуации — он из «мира Достоевского» и таким «преднайден» Достоевским в реальном мире. В мире Толстого человек тоже сталкивается с кризисом, но за его спиной — твердое ощущение целого, единства и какой-то надежности, стабильности мира. Эпохам, когда насущно необходимым становится такое единство, — особенно нужен Толстой.

Роман Толстого в эти времена
перечитала вся страна
в госпиталях и блиндажах военных.
Для всех гражданских и для всех военных
он самый главный был роман, любимый:
в него мы отступали из войны.
Своею стойкостью непобедимой
он обучал, какими быть должны.
Роман Толстого в эти времена
страна до дыр глубоких залистала;
мне кажется, сама собою стала,
глядясь в него, как в зеркало, она.

Борис Слуцкий здесь пишет уже о второй, ВеликойОтечественной войне.

Но вот война кончается, прекращается жизнь «на пороге», люди возвращаются домой, снимают награды, устраиваются на работу, начинают искать общий язык с повзрослевшими детьми и полузабытыми домочадцами, ссориться, мириться, ходить в театры и ездить на дачу, умирать от старости и болезней, а не на полях сражений. Из разных «преднайденных» художественных вселенных они неизбежно возвращаются в мир Чехова. Скрытая конфликтность и напряженность обыденной жизни, ее парадоксы, загадки и тайны — таким видится мир в зеркале Чехова. Испытание бытом. Не стоит думать, что это проще, чем те испытания на разрыв, которые предлагали человеку другие писатели. Оно — иное. И выдержать его достойно — значит, по Чехову, не потерять лица и в катастрофической ситуации.

«Литература — это сокращенная вселенная», — утверждал Салтыков-Щедрин. Каждый большой писатель — если продолжить это сравнение — наносит на литературную карту свой материк («преднаходя», открывая его уже существующим в реальности). Когда будет создана историческая поэтика русского реализма, возможно, станет ясно, что миры трех замыкающих девятнадцатый век классиков взаимодополнительны. «Героическое состояние мира» (если воспользоваться известной гегелевской терминологией) — главный предмет художественного интереса Толстого. «Трагическое» — нерв художественного мира Достоевского. «Прозаическое состояние мира» прежде всего отразилось в зеркале Чехова. Поэтому впоследствии Чехов вызывал наибольший резонанс, наибольший отклик в «рифмующиеся» эпохи. Вот почему о нем редко вспоминают авторы «военной» прозы (апеллируя обычно к авторитету Толстого), но зато его имя сразу всплывает при чтении прозы «городской» (Ю. Трифонов и др.).

Как далек, кажется, от нас этот мир с разоряющимися усадьбами, замотанными земскими врачами, несчастными мужиками, но как, оказывается, близок! Ушли герои и предметы — остались нравственные коллизии и ситуации.

Впрочем мир, «преднайденный» Чеховым, обнаруживается внутри любой художественной вселенной. Ибо любая — самая экстремальная — ситуация при пристальном взглядывании в нее расщепляется на «молекулы» быта. Ведь сквозь эту призму Чехов увидел не только Москву, провинциальный город, но и каторжный Сахалин. Так что опыт Чехова может оказаться полезным и здесь.

Он важен, непреходящ и до конца не исчерпан — художественный опыт Чехова. Но не менее важно и другое. Дело в том, что загадка Чехова имеет не чисто литературный характер. Главной проблемой оказывается не жизнь писателя, а жизнь человека, собственная жизнь, построенная как доказательство. Н. Панов, художник, рисовавший Чехова, записал разговор с ним, состоявшийся примерно за год до смерти:

«Да, да, надо много работать, постоянно работать, не покладая рук... Мы в большинстве недеятельны, ленивы, довольствуемся зачатками и скоро успокаиваемся на полдороге. Теоретически — все знаем, понимаем и всему доброму сочувствуем, свободно решаем вопросы высшего порядка, а в нашей каждодневной будничной жизни теряемся в мелочах, и обновить ее нет ни энергии, ни умения. А как много нужно сделать!

И долго еще лилась мягкая, убежденная речь; глаза потеплели, весь оживился...

— Вот Мечников, — говорю я (конечно, невпопад, касаясь больного места), — изыскивает способы продления человеческой жизни...

— Не нужно! Нужен другой Мечников, который помог бы сделать обыкновенную жизнь здоровой и красивой. И, я думаю, такой придет...»

Он сам был одним из тех, кто пришел и доказал.

«Времена не выбирают», — сказал поэт. И в «больное время, когда европейскими обществами обуяли лень, скука жизни и неверие», Чехов не жаловался на заедающую «среду», не тешил себя иллюзиями — он жил, работал, максимально реализуя возможности, предоставленные природой и историей. Он был достойным гражданином и хорошим сыном, лечил людей, сажал деревья, строил школы. Он бесстрашно видел Россию в ее ошеломляющем разнообразии, громадных возможностях и трагических противоречиях и сумел рассказать о ней современникам и потомкам.

«Почему к Толстому приложимо имя учителя жизни, а к Чехову не приложимо?» — мы уже вспоминали тему одного школьного сочинения 20-х годов. Прошло 60 лет — вряд ли на такую тему будут писать современные школьники. Даже прошлое в ретроспективе выглядит по-другому.

«В чеховские времена не существовало понятия „средства массовой информации", благодарный русский читатель назвал Антона Павловича „учителем жизни". В его произведениях се-

годня можно найти ответ едва ли не на любой вопрос, который ставит перед человеком жизнь» (Литературная учеба, 1985).

«Это был не просто художник, это был человек, который открыл для себя и без всякого догматизма предложил людям особый образ жизни и мышления, героический, но чуждый фразерства, помогающий сохранить надежду даже на грани отчаяния» (А. Моруа). Взгляд, как видим, изменился на противоположный. Ну что ж, таков один из характерных парадоксов существования большой литературы в большом времени, той «переакцентуации», о которой в свое время писал М. М. Бахтин.

«Читать меня будут только семь лет. . .» — сказано в 1903 г. Что-то увидит в зеркале Чехова двадцать первый век?!

ОГЛАВЛЕНИЕ



ИБ № 2882

Игорь Николаевич Сухих

Проблемы поэтики А. П. Чехова

Редактор *И. А. Богданова*
Обложка художника *А. А. Власова*
Художественный редактор *А. Г. Голубев*
Технический редактор *А. В. Борщева*
Корректоры *А. С. Качинская,*
В. А. Латыгина

Сдано в набор 18.09.86. Подписано в печать 23.12.86. М-26674. Формат 60×90 1/16. Бумага тип. № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 11,5. Усл. кр.-отт. 11,75. Уч.-изд. л. 12,18. Тираж 6164 экз. Зака . 0 . Цена 90 к.

Издательство ЛГУ им. А. А. Жданова. 199034, Ленинград, Университетская наб., 7/9.

Типография Изд-ва ЛГУ им. А. А. Жданова. 199034, Ленинград, Университетская наб., 7/9.

ИЗДАТЕЛЬСТВО ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА В 1987 ГОДУ ВЫПУСТИТ КНИГУ

И. П. Еремин. Лекции и статьи по истории древней русской литературы. — 2-е изд., доп. — 22 л. — (В пер.): 2 р.

Книга является дополненным переизданием курса лекций одного из крупнейших советских специалистов в области древнерусской литературы. Лекции читались в Ленинградском университете (1-е изд. — 1968 г.). Издание дополнено статьями И. П. Еремина, которые посвящены ключевым проблемам курса, и библиографией печатных работ ученого.

Для студентов, аспирантов и преподавателей филологических факультетов, научных работников смежных специальностей и всех интересующихся историей русской литературы.

ЗАЯВКИ НА КНИГУ НАПРАВЛЯЙТЕ ПО АДРЕСУ:

191186, Ленинград, Невский пр., д. 28, Магазин № 1, «Дом книги», отдел «Книга — почтой».